



Bibliothèque Nationale du Québec

PIERRE
LAROCHELLE

relieur



écrits

du Canada français

ÉCRIRE AU QUÉBEC

ruptures et continuité 1900 à 1980...

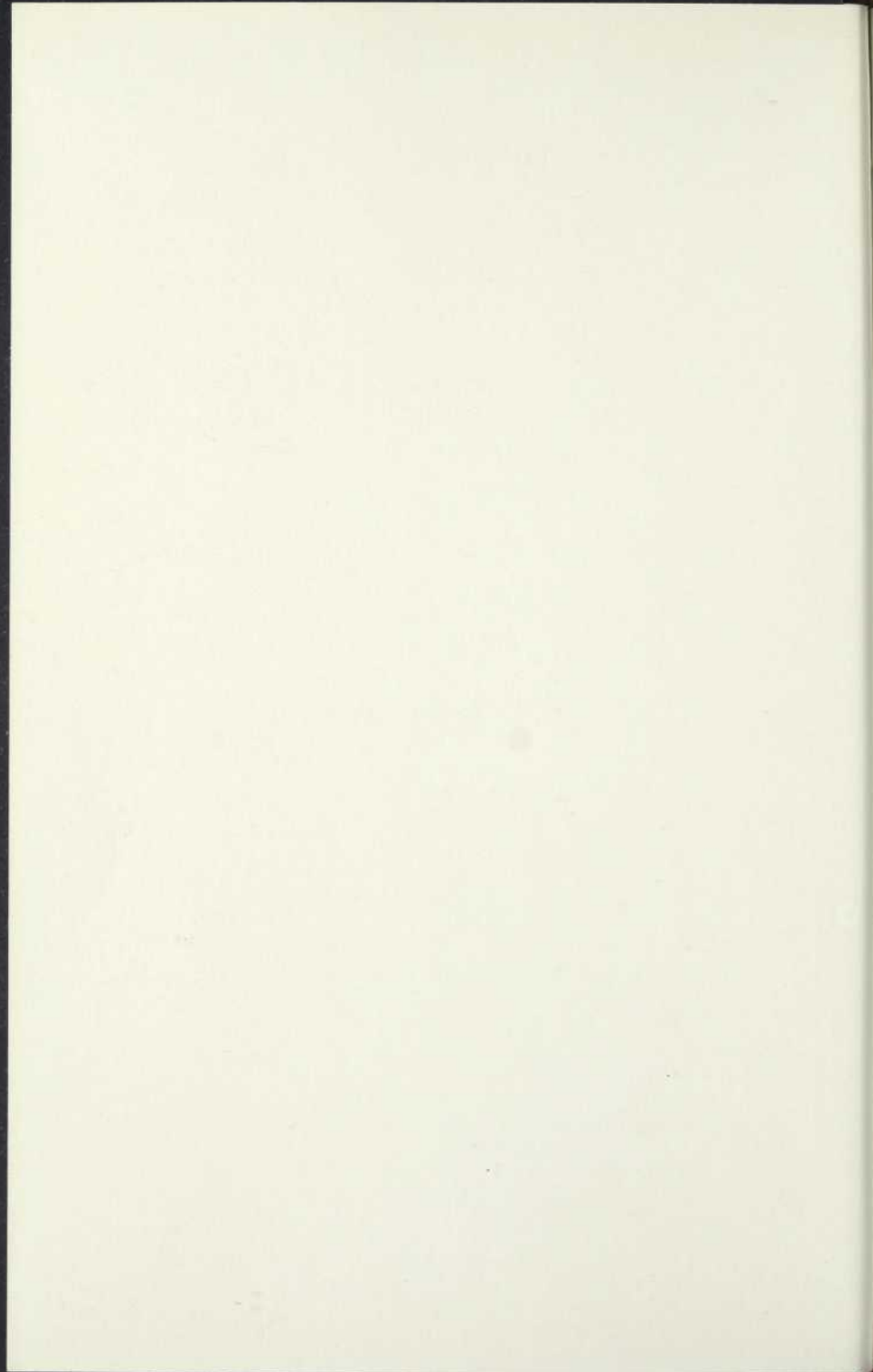
Introduction: **Fernande Saint-Martin**

Interventions: **Suzanne Paradis,**
François Hébert, Alice Parizeau, Roger Duhamel,
Robert Lahaise, Paul Beaulieu,
Jean-Charles Falardeau, André Brochu,
Jacques Allard, Lise Gauvin, André Vanasse,
Suzanne Lamy, Philippe Haeck, Roger Des Roches

LA NOUVELLE LITTÉRATURE ACADIENNE

Raymond Guy LeBlanc, Rose Després

Colloque organisé par l'Académie canadienne-française en collaboration avec le Centre francophone canadien de PEN international, l'Union des écrivains québécois et la Société des écrivains.
Automne 1983.



écrits

du Canada français

ÉCRITS DU CANADA FRANÇAIS

Publiés par les Écrits du Canada français, société sans but lucratif constituée en vertu de la partie III de la loi sur les compagnies du Québec.

Le Conseil d'administration:

Président:	Paul Beaulieu
Vice-présidents:	Claude Hurtubise Jean-Louis Gagnon
Trésorier:	Jean-Joffre Gourd, c.r.
Secrétaire:	Roger Beaulieu, c.r.
Administrateur:	Jean Fortier Guy Roberge
Le vérificateur:	Michel Perron, C.A.

Note de gérance

*Les Écrits du Canada français
publieront tout manuscrit inédit qui aura
été accepté par le conseil de rédaction.*

Le prix de chaque volume: \$6.50

L'abonnement à quatre volumes: Canada: \$25.00; Institutions: \$35.00;
Étranger: \$35.00

payable par chèque ou mandat à l'ordre de
Les Écrits du Canada français.

Le conseil de rédaction:
Paul Beaulieu, Pierre Trottier.

LES ÉCRITS DU CANADA FRANÇAIS
5754 avenue Déom
Montréal, Québec
H3S 2N4

écrits

du Canada français

*Le Conseil des Arts
du Canada
a accordé une
subvention pour
la publication
de cet ouvrage*

*Maquette de
la couverture:*
JEAN PROVENCHER

Dépôt légal / 3^e
trimestre 1984
Bibliothèque nationale
du Québec

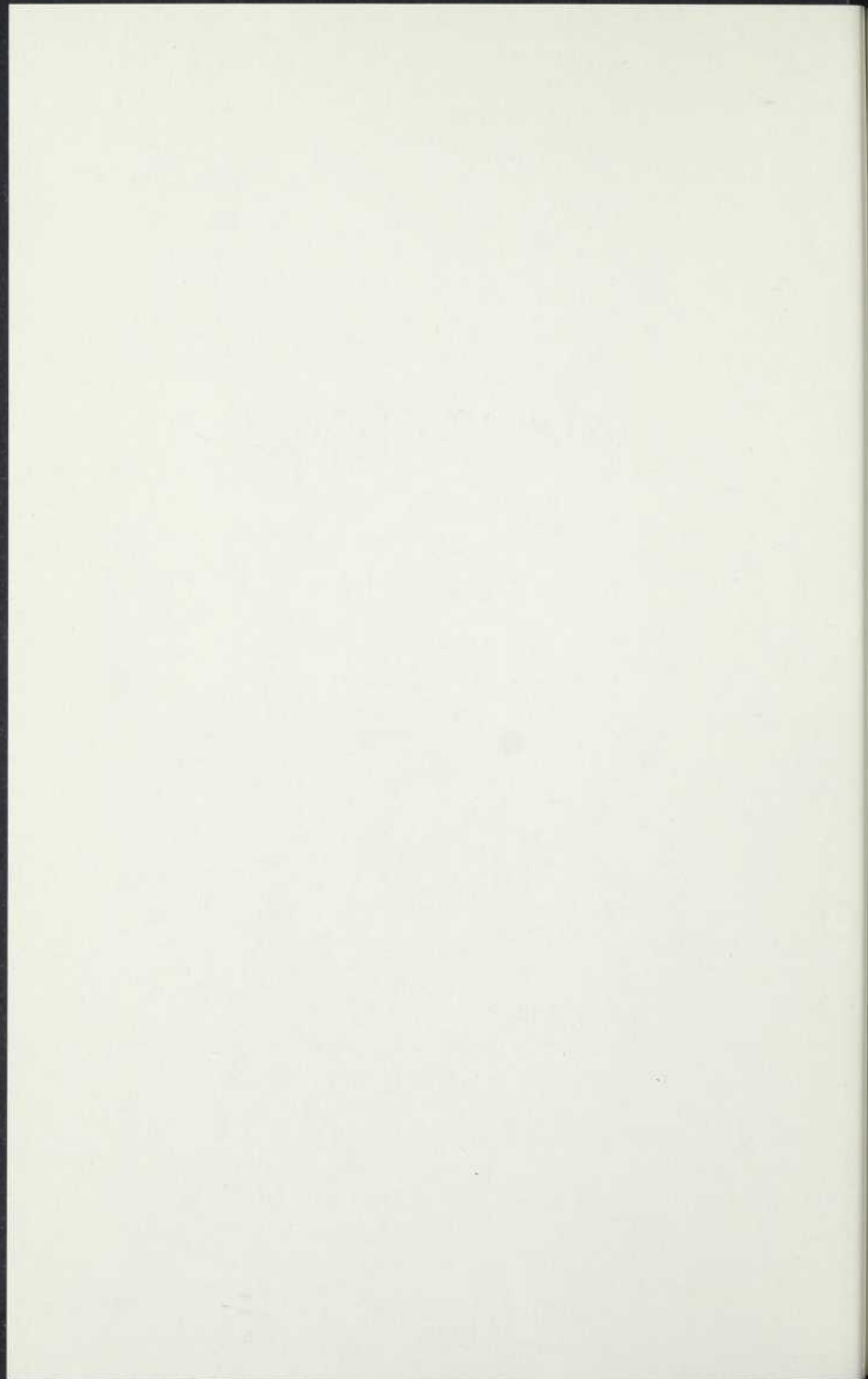
Copyright © 1984, Les Écrits du Canada français

ÉCRIRE AU QUÉBEC: ruptures et continuité

Colloque organisé par l'Académie canadienne-française en collaboration avec le Centre francophone canadien de P.E.N. International, l'Union des écrivains québécois, et la Société des écrivains. Automne 1983.



INTRODUCTION



INTRODUCTION

Fernande Saint-Martin

Vice-présidente

Académie canadienne-française

Nous sommes heureux que l'imprimé permette de présenter à un plus vaste public un prolongement de la *Rencontre des écrivains québécois* qui, après quelques années d'interruption, renouait en 1983 avec sa fonction ancienne d'agora, c'est-à-dire de lieu public de prise de conscience, d'échanges et de contestation, pour la littérature québécoise.

Cette réouverture d'un dialogue entre les écrivains québécois se produit dans un contexte fort différent de celui qui prévalait à la fin des années 60, alors que la question même de l'existence d'une littérature québécoise était encore débattue. Nous sommes plutôt confrontés aujourd'hui à une production abondante et variée, dont les paramètres cependant ou les lignes de force ne sont pas aisément assignables. Ce qui fait, qu'au sein des transformations rapides que connaît notre société, la fameuse question dont Gauguin faisait le titre d'une de ses oeuvres les plus célèbres: «Qui sommes-nous, d'où venons-nous, où allons-nous?» se pose sans cesse avec insistance. D'où la thématique proposée à ce colloque: «Écrire au Québec: ruptures et continuité».

Certes, dans la foulée d'un certain virage «technocratique», notre société actuelle se plaît davantage à poser la question de l'identité à ceux qui seraient les «experts» de la connaissance ou de la réflexion: historiens, sociologues ou psychologues, plutôt qu'aux artistes et écrivains. Mais que peuvent ces experts eux-mêmes, sinon se résoudre éventuellement à examiner, à interroger, les traces formées par ces individus qui, au sein d'une société, osent prendre la parole pour dire qui ils sont, les sources qu'ils se reconnaissent et les orientations qu'ils veulent imprimer à leur pratique, c'est-à-dire les artistes et les écrivains. C'est dire toute l'importance que prennent les propositions qui suivent, à travers lesquelles les écrivains eux-mêmes déterminent leur position face au cheminement de la littérature québécoise.

Mais peut-être mieux que d'autres, les écrivains du Québec, aujourd'hui, qu'ils soient romanciers, poètes, essayistes ou auteurs dramatiques, savent qu'il n'est pas de réponse univoque à cette question de l'identité, quand elle se pose dans une société arrivée à maturité, qui sait penser sa diversité comme une richesse et non comme une honteuse maladie ou le signal d'une décadence.

De cette maturité, l'Académie canadienne-française a cru pouvoir en définir les signes, dans le fait pour une société d'être capable de maintenir un dialogue fécond entre les diverses générations qui la constituent. L'une de nos grandes misères culturelles réside peut-être dans cet absurde hara-kiri, ou retour sous la tente, que réalise chaque génération intellectuelle et littéraire, sous prétexte que la toute dernière génération montante prend place au soleil avec de nouveaux mots, de nouvelles esthétiques, de nouvelles idéologies. Par cette raréfaction du discours public, de l'active reconnaissance d'une dialectique nécessaire, l'on rend aux jeunes générations le mauvais service

de ne plus se reconnaître d'antécédents, ou de ne se croire liées qu'à des problématiques vécues d'abord dans d'autres cultures.

Il peut paraître ambitieux de songer à évoquer, à travers un nombre limité de communications, l'évolution de la littérature québécoise depuis les débuts du siècle. Mais il est apparu nécessaire de permettre ce regard étendu sur les origines de notre modernité. Certes, ce siècle entier est le nôtre, en ce sens que tous et chacun, nous demeurons aux prises avec les combats qu'ont menés nos pères et nos mères et qui ont conditionné les années de formation d'un grand nombre, de façon directe ou indirecte.

Il faut confronter le passé avec la même ouverture d'esprit qui nous anime vis-a-vis des défis du présent et de l'avenir. Ces «ruptures et continuité» qui nous sont ici décrites, éclaireront, sans aucun doute, les fondements mêmes de nos contradictions d'aujourd'hui. Et surmonter ses contradictions demeure la tâche essentielle de la vie collective ou individuelle, sur un plan fictionnel ou pragmatique.

Grâce à la collaboration qui s'est instituée entre l'Académie canadienne-française, l'Union des écrivains québécois, le Société des écrivains, le Centre francophone canadien du PEN international et diverses associations régionales d'écrivains, il a été possible de regrouper et de donner la parole à des écrivains de tous lieux et de toutes tendances. Chacun, bien sûr, parle en son nom propre, et l'ensemble de ces témoignages précise, sous un mode réflexif, les préoccupations qui sous-tendent les oeuvres de création. Dans les structures de cet imaginaire, faudra-t-il chercher, avant tout, les marques de notre spécificité collective.

Nous exprimons notre reconnaissance à tous ceux qui ont permis la tenue de cette rencontre et à tous ceux qui en ont fait le succès.

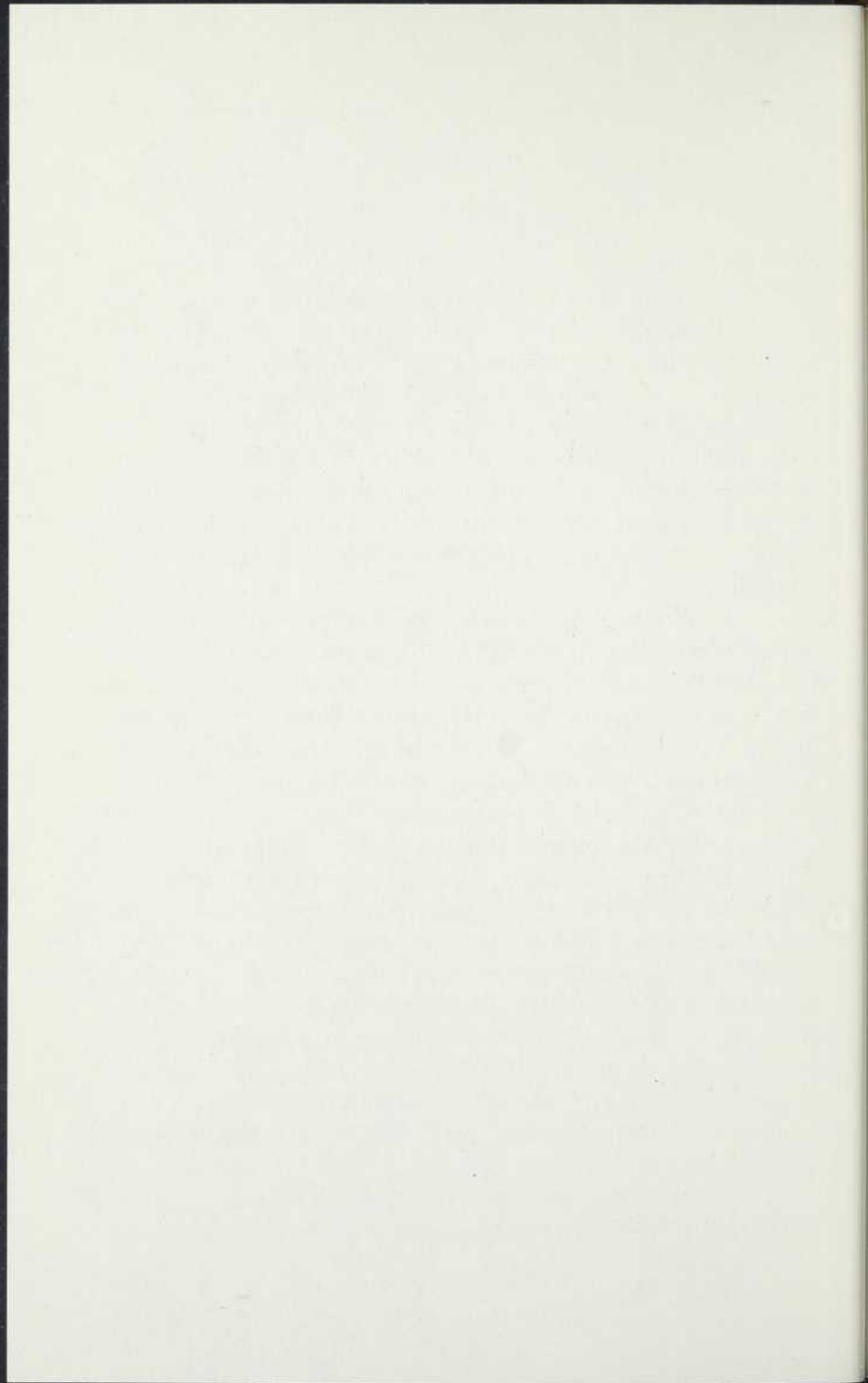


TABLE RONDE



RUPTURE/CONTINUITÉ

Suzanne Paradis

Voici les quelques réflexions que m'a inspirées le thème du colloque. Je vous les livre sans apprêt ni prétention, sous forme de questions même quand elles se donnent des airs de réponses.

Le thème proposé se lit: «Écrire au Québec, ruptures et continuité» Rupture. Continuité. Plutôt que la définition du dictionnaire, des synonymes: rupture, cassure, séparation, échec, distance; continuité, suite, alignement, routine, série, habitude, fidélité.

D'abord me demander comment ces mots peuvent être intégrés à une expérience d'écrivain. Savoir s'ils y conserveront une telle connotation négative. Découvrir à quel moment interviendra la première séparation, la rupture initiale. Ne pas oublier que la publication d'un livre plongera l'écrivain dans un univers dont il n'a, si futé soit-il, qu'une bien confuse idée: l'univers de la littérature. De loin évidemment, l'opération peut sembler confortable, pratiquement sans conséquences. Elle ne s'effectue pourtant pas souvent avec l'efficacité attendue ni la distance nécessaire. D'où risque de conflit entre le Livre et l'énorme

masse d'écriture où il sera classé (ou déclassé), étiqueté, rangé, coté et...oublié.

En quoi consiste clairement cette dette occulte que chaque nouvel ouvrage affronte? S'agit-il uniquement de courants de pensée, de modes, de thèmes plus ou moins sacrés et tabous? Peu importe. Si la littérature se permet de sanctionner le livre, son contenu et sa manière, j'imagine que l'écrivain doit aussi raisonnablement refuser cette censure. Une rupture morale s'impose et se manifesterà de bien des façons car la suite de l'oeuvre en dépend. Il faut couper au plus tôt le cordon ombilical d'avec la mère littérature; c'est dans l'ordre naturel des choses de préparer son autonomie, d'accéder à un autre ordre de continuité.

La continuité existe-t-elle vraiment à l'intérieur de la littérature? Dans quelle mesure le nouvel écrivain est-il conscient de ce qui a été écrit avant lui et s'écrit pendant qu'il écrit? Je ne crois pas que l'enseignement assure avec constance et ouverture le lien qui apporterait au novice de l'écriture une connaissance et une information éclairantes. Peut-être ne s'agit-il pas autant d'une rupture que d'une distance qui ne sera comblée que très lentement, au fil d'une exploration patiente sinon méthodique de la bibliothèque nationale. En ce lieu de rupture, faut-il introduire des mots comme absence, inculture, ignorance, manque d'intérêt, incuriosité?

La marginalité obligatoire de l'écrivain représente l'équilibre qu'il établit plus ou moins harmonieusement entre rupture et continuité. Mais ce n'est pas lui qui mène le jeu de ces ruptures et de ces continuités. Par rapport à la littérature, l'écrivain n'est ni le producteur, ni le metteur en scène, ni l'acteur. Il n'est que le fournisseur des éléments du décor, plus ou moins fortuits, le décor étant cette fresque utilitaire montée et peinte par les historiens et fabricants d'une littérature. Je cons-

tate qu'il existe et subsistera toujours un désert entre ceux qui cherchent par les mots une réponse à leur hantise du pourquoi, et ceux qui ont pour mission de les cataloguer, ce qui constituerait une manière de les sécuriser ou l'inverse—mais pas la bonne manière en tout cas. Mais j'ai dit qu'ils sont séparés par un désert, parce qu'un désert ça se traverse, que ça se situe concrètement sur des cartes géographiques, et surtout à cause des oasis qui ne sont pas toujours des mirages.

J'insiste sur ce genre de rupture parce que vous savez, ou pour que vous sachiez que les questions posées en colloques et autour des tables rondes ne contiennent pas le plus petit germe de réponse pour un écrivain. Aussi s'adressent-elles plutôt aux inventeurs de littératures de qui elles viennent également, et non aux écrivains qui n'ont de réponse à rien et jonglent généralement avec des questions bien différentes, dont les prolongements se terminent toujours en point d'interrogation ou de suspension. Personnellement j'ai toujours envie de m'effacer dans les débats parce que leur futilité m'apparaît avec plus d'évidence que leur force d'espoir. Tout ce que je veux après tout c'est espérer puisque le désespoir ne s'écrit pas et qu'une seule chose m'est absolument vitale: continuer, mener cette folie de l'écriture jusqu'au bout, au prix de centaines de ruptures s'il le faut, de renoncements insensés à tout égard sauf à mes yeux. Enfin, à n'importe quel prix.

Alors le mot *continuité* prendra son véritable sens, celui de l'oeuvre à faire, malgré ses misérables limites, plus essentielle que les notions étrangères suggérées et véhiculées par la littérature. Je reconnais que nous avons fait un pas de géant en renonçant à prouver artificiellement que la littérature québécoise existe puisque, littérature québécoise ou pas, il y a eu et il y a ici des écrivains aux prises avec l'urgence d'écrire, qui ne pouvaient ou ne peuvent s'offrir le luxe d'attendre que la

question soit résolue au Ministère des affaires culturelles ou à l'université. Ils se sont jetés dans la bataille les yeux fermés parce qu'il n'y avait pas moyen de faire autrement. N'y a-t-il pas des horizons que seuls les aveugles voient?

Aujourd'hui encore, malgré plusieurs tomes d'histoire littéraire, des dizaines d'anthologies, des écrivains couronnés, des centaines de colloques, de discours critiques et de débats, sommes-nous en mesure de cerner, par le biais de la littérature, l'âme éparsée et nombreuse de l'écriture québécoise, d'en forcer les secrets et d'en dévoiler les libres cheminements? Il me semble que non. Nous ne réussissons qu'à en saisir des fragments, qu'à la réduire à l'anecdote. Ne suffit-il pas d'évoquer au hasard une dizaine de titres parmi des centaines d'autres pour que l'effacement et une certaine griserie nous gagnent?

Cette impuissance à contrôler le torrent de la création me console de toutes les formes d'abus de la littérature! Elle représente à mes yeux une garantie de liberté, du droit de rupture que l'écrivain s'efforce de défendre. Admettons que le premier devoir d'un écrivain soit d'écrire ce qu'il veut, comme il le veut. A-t-on idée de l'état de rupture dans lequel il devra s'obstiner à vivre?

Je sais que mes cogitations n'ont rien à voir avec les préoccupations d'un colloque qui réunit d'abord des associations, non des individus; mais je ne revendique qu'une fidélité, celle de l'écriture. Je suis un membre plutôt médiocre des associations auxquelles *j'appartiens*—enfin, c'est une façon de parler—l'Académie en sait quelque chose, l'Union des écrivains aussi. À ma décharge, je dirai que je leur fais entièrement confiance à travers les objectifs qu'elles se proposent d'atteindre. Je crois aussi qu'aucun écrivain ne peut attendre d'aucune institution l'orientation et le support de ses recherches. Je suppose qu'elle existe, cette zone ingrate et piégée où s'élabore

l'oeuvre, et qu'il faut la protéger de la lumière trop brutale.

Je ne m'inquiète pas du tout de la littérature qui sait faire flèche de tout bois, même quand « *les lignes de force de (la) production littéraire (ne) se dessinent (pas très) nettement.* » Elle trouvera bien la solution miracle, s'inventera un *isme* autour de quoi organiser, de façon à la rendre supportable, l'explosion actuelle de l'écriture. Pour ma part je me réjouis de la panne littéraire et espère qu'elle durera assez longtemps pour que nous puissions constater que l'écriture en liberté est encore la plus enrichissante de toutes, pleine de savoureuses surprises, des actions d'éclat et des profonds ralliements de l'inconnaissable solidarité des écrivains.

UN AUTOBUS NOMMÉ MODERNITÉ

François Hébert

«What is the matter?» comme demandait Ducharme, qui traduisait librement par: qu'est-ce que la matière? Quelle est en effet la matière, sinon la littérature québécoise? Or celle-ci, disons-le carrément, effrontément, quitte à dire tantôt le contraire, pour détonner un peu, n'existe pas. Elle n'existe pas de deux manières. D'abord, elle n'existe pas en tant que québécoise, si ce n'est par convention et de manière superficielle, car nulle littérature, en son essence, ne fait que refléter le pays ou la société dont elle est issue, ni ne lui appartient. Ce serait une impertinence de dire à un ami qui écrit un roman, qu'il écrit un *roman québécois*, même si c'est un fait, de quelque nature que soit l'oeuvre en question. Malraux n'écrivait pas des romans *français*, Shakespeare ne faisait pas du théâtre *élisabéthain*. Et si nous saluons en Miron un poète majeur du Québec, il tient aussi ses distances: ce n'est pas un poète régionaliste, il est d'ici certes, mais c'est l'universel qui le ronge et le sollicite. Écrire au Québec, oui, *et* (ou *mais*) au monde aussi. Miron est plus qu'un poète québécois: c'est un poète. Ne parlons donc pas

de littérature québécoise: biffons l'adjectif, quitte à le réutiliser si nous parlons d'autre chose que de littérature, d'histoire ou de sociologie par exemple, ou de la littérature envisagée sous un autre angle qu'intrinsèque, dans son contexte culturel, politique, historique ou géographique.

Voilà, c'était, avec un grain de sel, la première preuve de l'inexistence de la littérature québécoise, par l'argument qu'une littérature est *littérature*, rien de moins mais rien de plus. Foin donc de l'épithète. Et du nom aussi, même: et voici la seconde preuve de l'inexistence de la littérature québécoise, par l'argument que la littérature, elle-même, n'existe pas. La littérature est un espoir. En soi, elle n'est rien, autre qu'une suite de signes vides, pleins pour les seuls typographes. Pour les critiques certes, la littérature existe, de la même manière que leurs chèques de paie. Établissons notre raisonnement sur un syllogisme a contrario. Si la littérature existait, personne n'aurait plus besoin d'écrivains. Or il y a des écrivains. Donc la littérature n'existe pas, pas encore. En effet, que penserions-nous de quelqu'un qui voudrait, sachant que l'annuaire des téléphones de Montréal existe, l'écrire quand même? Ce serait fou, encore plus fou que les propos de celui qui vient de vous donner cet exemple, et les écrivains ne sont pas fous, en général, qui se doivent, chaque fois qu'ils prennent la plume, de réinventer la littérature, tout de la littérature: le genre, la forme, les idées, le style, les contenus et même le contexte! Dire que la littérature existe peut être vrai à un certain niveau; à un autre, l'affirmation est fausse. Pour Miron, la poésie n'est pas autre chose qu'un espoir, une sorte de tension entre le réel et le possible: *sa* poésie tend à *la* poésie. Bien entendu, il y a des auteurs, vous en êtes, personne ne le nie, et des livres, tout un corpus, et des lecteurs (et tous ces parasites institutionnels que nous connaissons bien, moi le premier: l'éditeur, le professeur, le conférencier, le journa-

liste, le boursier, le critique, etc.). Mais où *est* la littérature? Où commence-t-elle, où finit-elle? Les comités de nos associations respectives n'ont-ils pas tous eu, à un moment donné, quelque peine à définir les critères d'admissibilité de leurs membres? Est-ce la forme, est-ce le sujet qui fait le livre littéraire? Faut-il qu'il soit bon? De la mauvaise littérature, un roman raté, des poèmes seulement pleins de rimes, est-ce de la littérature? En cette matière, le seul critère serait la consécration. *Si vous le dites*, ce sera de la littérature. Sinon, ce n'en serait pas? Mais qui tranchera? La majorité démocratique? Un politburo d'experts? Mais nommés par qui? Évitions ces tribunaux, acceptons le fait que la littérature n'existe pas.

Le sens que nous donnons, en ce siècle des néons, au mot *littérature*, date du siècle des lumières. Avant, le mot n'existait pas pour désigner la chose que nous désignons par le mot en question, je me demande si la chose, la littérature, existait, c'est-à-dire un ensemble d'oeuvres écrites réputées pour leur valeur esthétique (et non pas morale, métaphysique ou didactique, comme en d'autres temps, en d'autres lieux). Évidemment, il y a les exceptions: certains, auteurs ou lecteurs, considèrent la littérature comme une thérapeutique; d'autres comme un moyen d'action politique, d'intervention, de propagande ou de contestation. Que serait du reste une esthétique pure, désincarnée? Le fait est que la plupart aujourd'hui voient la littérature comme un divertissement, et une industrie vit de cette idée, ou de cette croyance, ou de ce désir. Je n'ai rien contre les best-sellers: il en est que j'aime, d'autres que je déteste. Il en va de même pour les oeuvres plus marginales, dont certaines me plaisent, d'autres me rebutent. Restons-en à cette définition un peu primaire: la littérature, c'est les livres que nous lisons.

Qui lit, et quels livres? Au Québec, puisque nous y sommes, peu lisent (les enquêtes en font foi) et assez peu de livres

québécois. Prenons acte de notre marginalité, qui est double: le Québec est petit dans le monde, l'écrivain québécois occupe une petite place dans sa société. C'est mieux que rien. Si peu que ce soit, la littérature québécoise existe donc, contrairement à ce que je disais tantôt. Pour en définir les courants et les contours, je puis partir de critères idéels. À partir d'idées, je puis diviser le domaine en secteurs: la littérature masculine et la féminine, l'arrière-garde et l'avant-garde, la littérature pure et la littérature engagée, etc. Vous trouverez autant de sections que vous aurez de couteaux, d'idées, de compartiments dans vos cerveaux. Mais ce sont des jeux, et pas toujours innocents, ni conscients du reste. Les tendances que les critiques décèlent dans l'histoire littéraire sont souvent la seule expression de leurs propres désirs, problèmes, préjugés; bien sûr, quand je dis cela, je m'adresse aussi à moi-même. De la poésie québécoise, par exemple, on a dit qu'elle avait été, dans les années soixante, la poésie du pays; ensuite, qu'elle était devenue formaliste; aussi, féministe; également, urbaine; et encore, une poésie du corps, etc. Il me semble que ce sont là raccourcis superficiels, que la réalité est plus complexe.

La réalité, regardons-la un peu. Quels livres marchent, de nos jours? Des livres faciles, qui sont comme leurs lecteurs, pas difficiles du tout et informes. L'époque décourage l'effort, le risque, l'implication, détourne l'amour, l'angoisse même, les sentiments nobles, la foi, l'honneur. Nous avons tous un côté poule mouillée. L'époque est sentimentale, au sens péjoratif du mot, et son genre préféré est le roman, forcément. Les lecteurs de notre temps vivent par procuration, ils s'intéressent beaucoup plus à la vie des autres, fictifs ou pas, qu'à la leur, au destin d'un héros de roman ou d'une vedette de cinéma ou de la télévision ou du sport ou de la politique ou du cancer; aussi deviennent-ils vides, vulnérables, malléables, fantomatiques, précisément

comme des personnages de roman. Ducharme dit du romancier qu'il est un pornographe: entendre par là un bourgeois et un hypocrite. Les vrais personnages de romans, ce sont les lecteurs, d'ineffables rêveurs que les média, les parlements, le chô-bizz, les vendeurs d'idées et d'aspirateurs exploitent aisément. Dans *Ma vie ma folie*, un cas-limite intéressant, livre que l'éditeur appelle «roman» mais qui ne paraît pas être une fiction, ne se donne pas pour tel, vu que l'auteur, Julien Bigras (Bigras existe, je l'ai rencontré), en est aussi et le narrateur et le héros, on dirait qu'un être tâche de se dégager à la fois des rets de la réalité et de la toile d'araignée des songes, en quête de quelque lieu sûr, où l'on ne serait pas contraint, pour se prouver qu'on existe, soi et autrui, de mordre, comme un chien, son prochain. Beaucoup d'autres choses pourraient être dites ici; contentons-nous d'enregistrer le fait, capital à mon avis et peu expliqué, le fait de la prépondérance du roman, au Québec comme partout.

Pour terminer, je veux bien tenter de me situer par rapport à quelques courants actuels, bien visibles, trop parfois, parmi lesquels les tenants de la modernité occupent une place importante. Ce sont ceux qui écrivent pour hier comme pour demain qui m'intéressent. Miron restera, Vadeboncoeur restera, Ducharme aussi: ils ne sont pas de leur seul temps. Nelligan n'écrivait pas pour ses seuls contemporains, ni non plus Gauvreau, ni Ferron, ni d'autres. Ceux qui se veulent modernes sont ridicules: en soi, la modernité n'est pas une valeur, mais un fait et qu'enregistrent toutes les montres Seiko; et tous les modernes, c'est la tradition, mourront. S'ils ont dit leur époque, il restera de ce qu'ils auront dit ce qui restera de leur époque: peu, sinon rien. Être de mon temps n'est pas mon idéal: n'importe qui y parvient sans effort, et n'importe quoi. Un autobus même: au bout de chemin, il y a la casse, ou la scrappe, comme vous voudrez. Ce qui n'implique pas que je tende à n'être pas de mon

temps, ce qui serait moins banal certes, mais irréalisable et stupide. Je cherche plutôt à conjurer le temps, à détecter dans son cours ce qui lui échappe, le commande et le constitue, et l'arrêtera. À cet égard, des anciens ont fait leurs preuves, par leurs oeuvres, qui résistent à la rouille des ans par je ne sais trop quelle vertu; et c'est ce que je cherche à cerner, en tant qu'auteur et en tant que lecteur, chez mes auteurs préférés, cet inexpugnable noyau, ce coeur de diamant, pour m'en servir, m'en nourrir et le partager, nous fortifier. À l'unique condition de cette confiance mutuelle, l'écrivain existe, ne serait-ce qu'à la manière d'un aveugle dans la nuit des temps, qu'une foi meut, qu'illumine une obscure lumière.

Je ne veux pas dire que je suis en littérature comme on est en religion, car il y a religion et religion, et trop d'écrivains vouent à la littérature un culte, souvent suspect. Ils ont leurs prêtres, leurs sanctuaires, leurs fidèles; et les autres sont les barbares, à ignorer ou à convertir. Si leur cathédrale est la littérature, leurs chapelles sont la Poésie, la Modernité, la Femme, le Corps, la Ville, le Rock, le Texte, le Sexe, l'Écologie, la Psychanalyse, le Marxisme, l'Ordinateur, l'Ésotérisme, le Kung Fu et que sais-je; il y a d'autres chapelles, et il y en aura encore et toujours.

Les courants littéraires, c'est comme les algues, mais il y a les vents et les marées, et à la fin la grève. Notez que je ne suis pas contre la poésie, loin de là; ni contre notre temps, ce qui serait aberrant; ni contre la femme; ni contre la nature, ni pour non plus d'ailleurs; ni contre l'étude de l'esprit, bien au contraire; ni contre les luttes sociales (ça dépend!). J'en ai cependant contre les écrivains à cause, à thèse, à idées, à plans, à grilles, à tuyaux, à gamiques, quels qu'ils soient. Contre les bureaucraties, les missionnaires, les vendeurs Amway de l'esprit, les assurances-vie. Je ne suis pas commode, même mes amis le

savent. Remarquez que j'en suis le premier incommodé.

Pardonnez-moi: on nous demande de parler de la littérature québécoise, je prouve qu'elle n'existe pas, après quoi j'en parle, ne serait-ce qu'un peu, me contredisant allègrement, après quoi, poussé dans mes derniers retranchements, j'en viens à moi, je parle de moi. Jacques Godbout ne parle jamais de lui-même, Gilles Archambault parle toujours de lui-même: que faut-il faire? Peu importe: il me semble qu'à la fin, on parle toujours de soi, quoiqu'on dise ou fasse pour paraître détaché. C'est comme les roches: comment une roche parlerait-elle d'autre chose que de roches, ses proches, ou de la roche, de sa roche idéale, et comment verrait-elle le monde autrement qu'à travers ses yeux de roche?

Pour conclure, bien sûr que la littérature québécoise existe! Écrire au Québec, cela se fait, je ne le nie pas. Et longue vie à nous! Mais ce qu'est écrire, qui le sait? Et le Québec, où est-il donc? Là-dessus, vous en savez sûrement plus long que moi.

ÉCRIRE AU QUÉBEC ET ÊTRE LU...

Alice Parizeau

Écrire au Québec c'est, comme partout ailleurs, merveilleux; c'est quand le livre paraît que tout se complique! Tout d'abord il y a la grande querelle des anciens et des modernes, des cultivés et des primaires, des anciens «retour d'Europe» et des nouveaux «retour des îles», ou autres Florides à rabais. Elle se résume en une phrase: doit-on, ou ne doit-on pas écrire en joual? Face au français universel, ouverture sur le monde (mais non pas entrée facile chez les éditeurs parisiens, autant se le dire tout de suite, au départ), se dresse la solitude d'une minorité. Mère-patrie, ou marâtre, peu importe, puisque le problème se situe à un tout autre niveau. Les écrivains sont-ils préparés au Québec à écrire dans un français universel, leur formation scolaire leur permet-elle de posséder cette langue aussi bien que c'est le cas pour les Français du même âge? Si on décide de répondre à cette question de façon négative, autant reconnaître aux écrivains québécois le droit d'écrire en joual, c'est-à-dire en langue parlée. Il vaut mieux, en effet, sauver des talents que les stériliser à priori.

J'écris dans une langue apprise et je sais à quel point il est risqué d'affronter le français universel! J'ai, en somme, une profonde sympathie pour tous ceux qui osent...

Le deuxième thème, dont la continuité hante tous les écrivains québécois, est celui de l'implantation dans le milieu. On écrit parce qu'on en éprouve le besoin, mais cela n'empêche pas qu'on finit un jour par espérer qu'on sera lu. Les lecteurs ne sont pas une abstraction située au bout du monde, mais des êtres humains en chair et en os, de préférence proches et facilement accessibles, soit, en d'autres termes, des gens qu'on peut rencontrer n'importe où et n'importe quand.

Comme disait Gilles Archambault, chaque romancier cherche tôt ou tard «un échec». On met au monde des personnages, on les lance dans la vie et on tient à ce qu'ils éveillent une réaction autre que celle des critiques, ou des savants analystes. Or, pour que les romanciers puissent être aimés, ou détestés, il faut qu'ils disposent d'un public, soit de personnes qui dans leur adolescence ont acquis l'habitude de lire. Car il s'agit bien d'une sorte de virus qu'on contracte très jeune. Ignorer le plaisir de s'évader à la faveur d'un grand roman est une infirmité qui doit être considérée comme telle, non pas par les enseignants, mais par les camarades de classe. Discuter pendant des heures de tel ou tel auteur, comme ça, par goût, c'est faire partie du groupe; l'ignorer, c'est en être exclu.

Je me souviens fort bien, pour ma part, que pendant deux semaines je fus ostracisée par mes meilleurs amis parce que j'avais osé me moquer de leur engouement pour Kafka, dont j'ai compris *Le château* plusieurs années plus tard. Il est vrai que je n'étais guère précoce...

Au Québec, la dichotomie entre le «bon» et le «mauvais» livre, basée tantôt sur des normes morales et tantôt sur celles établies par une certaine critique, a fait reléguer les «Canadiana»

dans les sombres fonds des librairies. En plus, les éloges qui pleuvaient alors en France, comme au Québec, sur une certaine littérature nombriliste, donnaient aux lecteurs téméraires la pénible sensation d'être les dindons de la farce.

En France, le snobisme aidant, on citait des titres de mémoire et on continuait à lire les auteurs aimés depuis toujours; au Québec, on frisa le catastrophe! Les arguments qui consistent à prétendre que le livre est superfétatoire au Québec, exception faite de ceux écrits ailleurs, que le milieu est petit et que, par conséquent, les écrivains québécois sont condamnés à se fondre dans le néant, complétaient le tableau. Rares furent ceux qui osaient affirmer qu'un roman c'est toujours le plus beau cadeau qu'on puisse faire à un ami, ou encore que six millions d'habitants c'est un marché de lecteurs potentiels beaucoup plus important que celui de la Suisse romande, ou de la Belgique wallone. Les littératures étrangères, américaine ou autres, n'enlèvent pas le goût de retrouver dans un roman un peu de sa propre réalité, celle qu'on vit chez soi. Bien au contraire. Faut-il encore susciter un minimum de curiosité pour un livre... Ah, si on voulait en discuter à la radio et à la télévision, en termes clairs et compréhensibles, si on permettait aux romanciers de parler de leurs livres autrement qu'en «une minute et c'est bien parce que je vous aime beaucoup, vous savez, parce qu'il y a tellement de parutions de ces temps-ci, et pas des moindres, que nous sommes débordés». Car il est évident, n'est-ce-pas que chez les Québécois il faut absolument implanter monsieur «Chose» qui a publié un bouquin «machin» aux Îles Vierges, ce qui constitue une lourde charge ne serait-ce qu'au poids.

Le milieu intellectuel québécois est masochiste; celui de Paris est triomphaliste! À l'opposé des cousins d'outre-Atlantique, on ne dit jamais au Québec «vivent nous», mais on a plutôt, on en sait trop pourquoi, des complexes slaves selon

lesquels il convient d'osciller continuellement entre le néant et la modestie. Hantés par «Être ou ne pas être» de Hamlet, les Québécois osent à peine croire que leurs romanciers existent et ils sont saisis d'un étonnement ému quand quelqu'un parvient à faire la preuve que tel est le cas. C'est là une continuité, combien épuisante, qui commence à peine à s'estomper..

Et pourtant...

Au-delà de tous ces phénomènes plutôt socio-culturels que littéraires, se situe l'aspect fondamental de la continuité liée avec la problématique traitée par les romanciers. En premier lieu, la mère-terre, la vie champêtre, la noblesse de la classe paysanne, les Ringuet, Grignon, Guèvremont et j'en passe. À l'autre bout de l'Europe, en Pologne, ce fut à la fois une façon de rejeter les réalités de la soumission politique aux occupants et un moyen de chanter la patrie éternelle, chrétienne, attachée à ses traditions et en tant que telle indestructible. Donc, rien de particulier, ni de surprenant à ce que les romanciers québécois, entourés par une marée anglo-saxonne, s'intéressent davantage à un univers structuré, précis, ayant des habitudes et des rites articulés, qu'au magma des grandes villes.

Avec le *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy et avec Roger Lemelin, on commence à découvrir des personnages non moins vrais et authentiques de Montréal et de Québec, comme à la même époque, ou un peu plus tôt, Prus et Zeromski, en Pologne, racontent le péché de la jeune fille pure et la misère des classes ouvrières. Il y a là non seulement une continuité dans la littérature québécoise, mais même un parallélisme transculturel assez frappant.

De la même façon, à partir de ces oeuvres se dégagent deux images qui correspondent à deux philosophies. Ce qui chez Gabrielle Roy est beauté et tristesse, chez Roger Lemelin se rapproche d'un certain folklore marqué par la confiance dans sa

propre force vitale. La perception de Gabrielle Roy de ses personnages est émouvante, celle de Roger Lemelin est légèrement amusée.

Plus tard, chez André Langevin, comme chez Marcel Dubé, on retrouve une continuité dans ce sens que leurs personnages, dans les romans, comme sur scène, sont souvent plus proches de l'échec que de la réussite, de la pauvreté, plutôt que de la grande ascension sociale d'un *Pierre le Magnifique*. Même chez Claire Martin, les thèmes tels que la contrainte, l'oppression, la cruauté du mâle face à la femme sont plus développés que celui de la tendresse et de l'amitié.

Où se situe la rupture si rupture il y a?

Un titre est significatif à cet égard, celui du roman de Michèle Maillot: *Dis-moi que je vis*. Comme ailleurs, singulièrement en Europe, c'est le début du discours intimiste et du symbolisme très spécifique. C'est plus qu'une interrogation, c'est une explosion! Les femmes s'expriment, réclament leur droit de ne pas être conformes à des modèles traditionnels, on use et on abuse des fantasmes, on dénonce les tabous et on réclame à grands cris le droit de tout dire. Parallèlement, Michel Tremblay tend à la société le miroir déformant des réalités vécues par certains milieux en les présentant tels qu'ils sont, sans complaisance aucune et sans cette amitié complice qui embellit les personnages de Marcel Dubé, dramaturge incapable de regarder le monde autrement que par le prisme d'une certaine tendresse.

Du côté du symbolisme, c'est la transposition, aussi chère à Hubert Aquin qu'à Jacques Godbout, tandis que Marie-Claire Blais traite avec une dureté absolue des réalités vécues, dans *Une saison dans la vie d'Emmanuel*.

Les lecteurs québécois, mal préparés à décoder les symboles, gavés qu'ils sont de télévision, s'attachent pourtant

à leurs romanciers. Ils y retrouvent ce mal de vivre si caractéristique des pays nordiques en général et de notre époque en particulier.

Et voici un autre titre, dont la portée sera significative: *Un pays sans grand-père*, de Roch Carrier. Dans le prolongement de la tendance sous-jacente qu'il véhicule, il y a *Les pays étrangers*, de Jean Éthier-Blais, comme *Les canards de bois*, de Louis Caron, ainsi que certains autres romanciers qui apportent avec eux le souffle du passé et dont les personnages ne sont pas des Hamlets en herbe, mais à leur manière des héros et des modèles vrais d'une certaine époque.

En d'autres termes, à côté d'une continuité évidente, il y a des courants d'autant plus intéressants qu'ils ne sont pas dus aux modes, mais à l'expression même des écrivains. Car on ignore au Québec les snobismes littéraires à la française, ce qui est fort regrettable, au demeurant.

En ce qui a trait au respect des mots et, à partir de là, à celui de l'écrivain, ami et complice, témoin de son temps, on hésite à reconnaître que son travail constitue un enrichissement pour la collectivité. En U.R.S.S., on condamne les romanciers qui déplaisent au pouvoir aux camps de concentration en Sibérie, ou au bannissement; en Pologne, on les emprisonne et on les empêche de publier; au Québec, on les ridiculise! À l'heure de la «participation», de la «collaboration» et de la «consultation», termes à la mode qui aboutissent tous au refus des responsabilités et au nivellement intellectuel par la base, le romancier est un élitiste par définition. Il écrit seul et assume seul les résultats de son travail. Ses succès ne sont pas mesurables en termes d'argent et ses échecs ne peuvent être évalués de façon objective. Il est différent, ce qui déplaît et dérange. On sent, ou on sait, que les romanciers sont les derniers individualistes de notre temps, des artisans crève-la-faim, mais capables de «donner la vie» sans

aide de personne, comme ça, tout seuls et cela on ne le pardonne pas. En guise de vengeance subconsciente, on les transforme donc volontiers en clowns, ou en singes savants.

À cet égard, une certaine émission de télévision a été fort révélatrice. Il s'agissait d'un «show» de bouffons hilares où, autour d'un billard, les écrivains québécois devaient confier leurs états d'âme en rigolant autour d'un homme particulièrement fier de sa vulgarité. Assez curieusement, personne n'a songé à inviter à ce genre de «party» des écrivains étrangers... Depuis, dans un centre d'achat quelconque, on a monté un «écrivannoton», afin que ces élitistes de romanciers performant devant des machines à écrire pour le plaisir des foules, pressées de faire leurs achats à l'épicerie voisine.

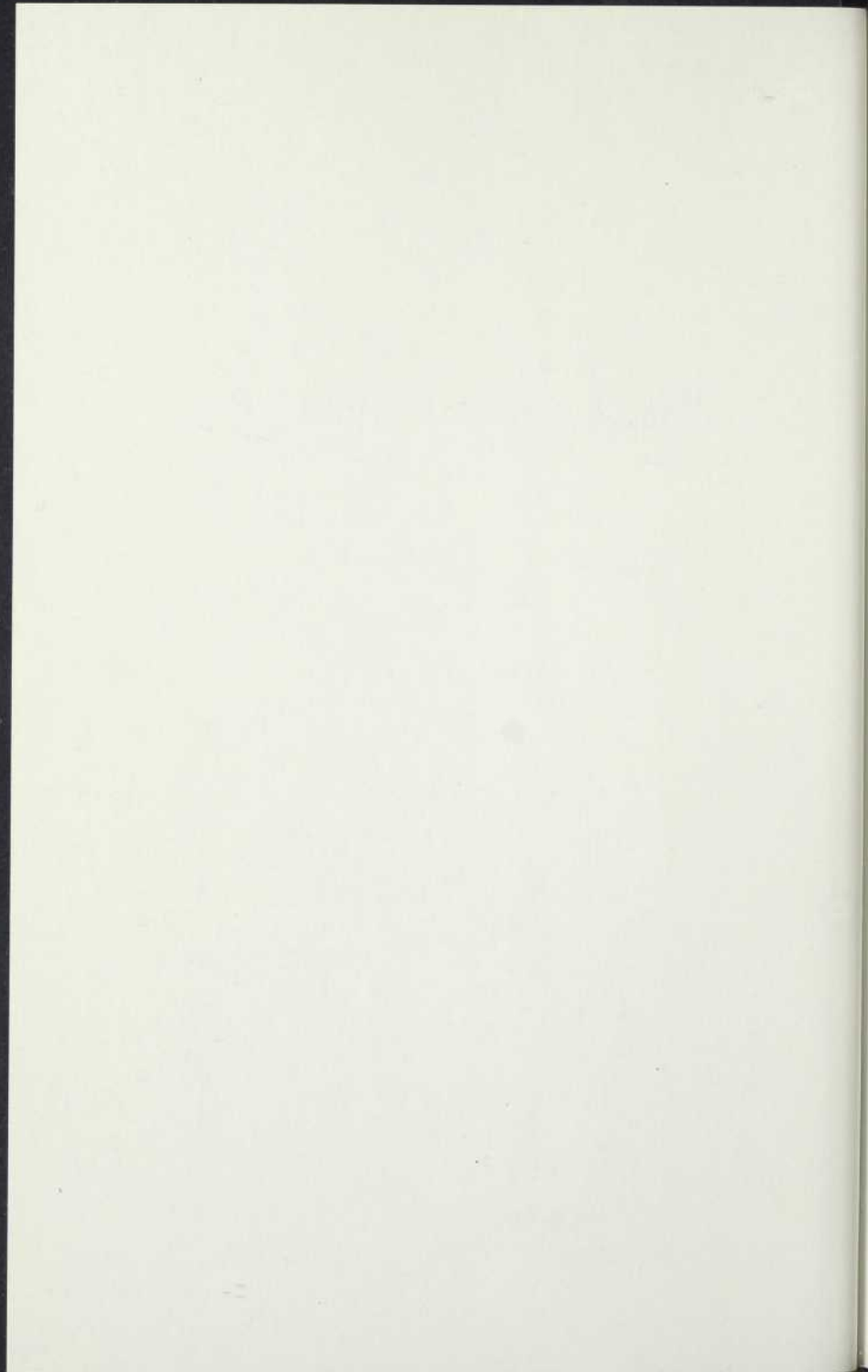
Face à tout cela le comportement des lecteurs québécois est tout bonnement héroïque!

Malgré l'incapacité évidente du système scolaire de transmettre l'idée fondamentale que le romancier qu'on aime est le meilleur ami qu'on puisse avoir, toujours disponible, jamais décevant ou indiscret et capable d'être présent quand on a besoin de lui, nuit et jour, sans s'imposer, les Québécois lisent de plus en plus. Comme l'écrivait Yves Thériault, les bibliothèques publiques, dont on vient de compléter le réseau, recensent un succès croissant. Face au misérabilisme qui consiste à offrir aux romanciers d'ailleurs, aussi mauvais puissent-ils être, tribunes et hommages, le public-lecteur commence à faire une place aux romanciers québécois. Timidement, il ose s'y intéresser sans encouragement aucun, ni celui de la publicité, ni même celui de l'information. Les grands quotidiens suivent. Désormais on peut lire en feuilleton des romans québécois, n'en déplaise aux esthètes qui oublient volontiers que c'est ainsi qu'Honoré de Balzac a fait carrière...

La véritable rupture avec le passé est là, dans cette nou-

velle façon de sortir les romans québécois des coins poussiéreux et de permettre à leurs auteurs d'exister face à un public auquel on ne cesse pas pour autant de répéter sur tous les tons et de diverses manières que la littérature québécoise n'existe pas!

ATELIER 1900-1920



NOTES POUR UNE COMMUNICATION IMPROVISÉE

Roger Duhamel

de l'Académie canadienne-française

Le Canada français littéraire a longtemps vécu en vase clos. Ce repliement sur soi s'explique par des raisons historiques; l'isolement géographique y a aussi largement contribué. Le changement d'allégeance politique a obligé nos ancêtres à ne se fier que sur eux, incapables de compter pendant longtemps sur les apports vivifiants d'une métropole intellectuelle lointaine et indifférente.

Le nationalisme est devenu ainsi un réflexe de défense, l'expression d'une volonté de survie. Peu à peu la nécessité s'est transformée en une doctrine qui a connu ses champions et ses zéloteurs. Deux chefs de file, entre autres, ont balisé le chemin. Au début du siècle, Mgr Camille Roy préconise la nationalisation de notre littérature, en insistant sur le fait que nous sommes différents des Français: «Aussi bien notre histoire n'est-elle pas un chapitre de l'histoire de la France contemporaine, mais plutôt une page de l'histoire de la France des Croisades.»

Le brave ecclésiastique poursuit: «La distance qui sépare aujourd'hui l'âme canadienne de l'âme française doit donc elle-même marquer toute celle qu'il faut établir entre notre littérature et celle que l'on fait en France.» La conclusion est facile à tirer et voici sans délai le mot d'ordre impératif: «Faisons ici une littérature qui soit à nous et pour nous. N'écrivons pas pour satisfaire d'abord le goût des lecteurs étrangers.» Bref, vive la tour d'ivoire!

Quelques années plus tard, dès les débuts de sa carrière, le chanoine Lionel Groulx favorise un retour à ce qu'il appelle les vieilles lettres classiques: «Elles seules viennent nous redire dans le combat de la race, les mots et les choses qu'il importe de ne pas oublier.» Ce à quoi il faut aspirer, c'est à une littérature qui soit tout à la fois française, canadienne et catholique. Il ne faut en effet jamais perdre de vue que la littérature «ne peut être chez nous un principe de force ou d'immortalité (sic) que par l'expression de notre vie, de notre pensée, de notre âme à nous, notre âme canadienne-française.»

La volonté est évidente d'établir une liaison étroite entre l'art et les préoccupations confessionnelles et religieuses. Pour éviter toute contamination, il importe de s'en tenir à des sujets empruntés à la vie rurale, étant d'avance admis que les villes sont des sentines de corruption et que les campagnes demeurent le réservoir inépuisable des plus nobles vertus... La langue doit demeurer respectueuse du parler populaire, à égale distance du purisme et de la vulgarité. C'est en somme le triomphe du lyrisme passéiste et de ce que nous nommerions de nos jours la mode rétro.

Ces tendances se font jour tout particulièrement dans le roman régionaliste ou roman du terroir. Il y a là un paradoxe apparent, du fait que le Québec, pays de l'homogénéité, comporte peu de régions. Au demeurant, cette notion n'a jamais

été définie de façon pleinement satisfaisante: sous un certain angle, George Sand, Flaubert, Mauriac, ne sont-ils pas des romanciers régionalistes? Il est curieux de constater que les sommets du genre, les romans de Philippe Panneton, de Germaine Guèvremont et de Mgr Savard, ont paru longtemps après que la querelle ait été oubliée.

La culture se répandant davantage, nos meilleurs esprits ont commencé à ressentir quelque impatience devant ce conformisme engagé. Ils ont voulu secouer un joug qui leur pesait chaque jour davantage, ils ont cherché à ouvrir les fenêtres pour y faire pénétrer l'air du large. La transition entre le nationalisme militant et le cosmopolitisme intellectuel s'est effectuée presque insensiblement par le biais de la poésie. Si par exemple, les poèmes de Robert Choquette et d'Alfred Desrochers demeurent locaux par les thèmes retenus, ils rejoignent nos exotiques par le culte de la forme, par la reconnaissance des maîtres français.

Beaucoup de nos critiques se font iconoclastes. Un polémiste cinglant comme Jules Fournier en vient à douter fortement de l'existence même d'une littérature canadienne-française. Son camarade Olivar Asselin n'est pas plus tendre en affirmant que «ce qui s'est publié chez nous d'ouvrages à prétention littéraire sur des sujets canadiens ne saurait constituer une littérature canadienne.» Plus pondéré, M. Victor Barbeau cerne de plus près la réalité en convenant que «nous avons quelques poètes et quelques prosateurs, mais la place qu'ils occupent, en dépit de leur talent, est si modeste qu'ils sont à peine connus.»

Comment expliquer cette nouvelle vague, que nous estimons très saine? Peu à peu s'établit une distance à l'égard de la morale, de la religion, du patriotisme. La répugnance devant la caporalisation des esprits et un repliement indigéniste aboutissent à une sorte de dissidence marginale. Revenus de séjours d'études en France, nos intellectuels deviennent parfois, non

sans quelque snobisme inévitable, des immigrés de l'intérieur, des coeurs en exil. Leur formation aux meilleures sources leur a enseigné l'importance de distinguer entre l'art et l'action.

Les manifestations extérieures de cette mutation, nous les découvrons dans le groupe de l'*Arche* et les casoars, dans les *Cahiers de Turc*, surtout dans le *Nigog*, qui fut sans doute la première revue qui débordât les préoccupations limitées de notre pré carré. Robert de Roquebrune fait preuve d'un équilibre exemplaire: «Nous pouvons vivre politiquement en dehors d'elle (la France), et nous avons suffisamment prouvé que nous étions de taille à nous passer de son aide depuis plus de deux siècles. Mais l'influence de sa civilisation est nécessaire à la nôtre. Nous sommes nés de cette civilisation et nous devons chercher à nous y rattacher.»

En face de l'incompréhension de certains esprits attachés, le même Roquebrune témoigne de son agacement: «Que paraissent le Maupassant canadien qui décrira fidèlement les petits bourgeois de Montréal et leurs épouses, le Zola québécois (sic) qui fera l'épopée des villageois de la vallée du Saint-Laurent, le François Coppée qui parlera en vers du petit épicier de Maisonneuve, que ces réalistes viennent et nous les applaudirons... Mais, en attendant, qu'on nous laisse tranquilles avec Champlain, les habitants et le terroir.»

Une dernière citation, elle est d'Édouard Chauvin, et elle devrait clore le débat: «Critiquer une oeuvre ce n'est pas regarder d'abord si le thème est canadien ou catholique, c'est plutôt considérer le fond et la forme, les idées et le style; c'est apprécier le talent ou maugréer contre la bêtise; c'est relever une phrase boîteuse ou assommer un mot pédant; c'est bien d'autres choses encore, mais enfin, c'est bien ça.»

Cette lutte des deux étendards mettait aux prises une littérature originale et entièrement autonome et une littérature

ouverte aux influences de la francophonie universelle. Ce qui comptait avant tout, au delà de ces chamailles qui n'ont pas été entièrement stériles, c'est la victoire de la qualité d'écriture. Ce qui importe, c'est de suivre le conseil de Paul Morin, même s'il ne s'y est pas soumis, et qui est de «marier... les mots canadiens aux rythmes de la France et l'érable au laurier.»

DROITE... GAUCHE... DROITE

Robert Lahaise

S'il est plus que lapalicien de redire qu'une date — particulièrement dans un domaine aussi ondoyant que celui de la littérature — n'est toujours que relativement arbitraire, il n'en demeure pas moins que certaines parutions, particulièrement significatives, peuvent toujours servir de balises à une période déterminée.

Je pense ici aux *Soirées du Château de Ramezay*, parues en 1900, suivies en 1904 des oeuvres de Nelligan, et aux dix fascicules du *Terroir* publiés en 1909 et regroupés en un seul volume l'année suivante. Cette même année 1910, quelques jeunes tenants de l'art pour l'art commencent à ruer dans les bran-cards régionalistes. La guerre de 14-18 les rendra silencieux et permettra aux terroiristes de se réaffirmer. Enfin en 1918, le *Nigog* des artistes, mais également le second *Terroir* — de Québec cette fois — précédé de peu par *L'Action française* du Chanoine Groulx. Comme on le voit par ces divers titres, ce n'est certes pas la belle unanimité d'expression chez les écrivains, et on peut présumer que terroiristes et exotistes ne manqueront pas de s'entredéchirer allègrement.

I Décennie 1900-1910

Au tournant de ce siècle, alors que nombre d'écrivains répètent constamment que nous vivons «dans une société uniquement attentive aux préoccupations utilitaires» — *scripsit* Jean Charbonneau — on retrouve étonnamment plusieurs journaux (*Le Monde Illustré*, *Le Journal de Françoise*, *La Patrie*, bientôt *Le Nationaliste*, *Le Devoir*, *L'Action*, etc.) qui publient — et souvent en première page — des poèmes, des comptes rendus de soirées littéraires ou d'activités théâtrales, ou encore de recueils de poésies et de romans. *La vie de l'esprit*, chère au chanoine Chartier, ne semble pas vouloir attendre la création des CEGEP pour se manifester.

En 1895, quelques poètes, désireux d'échapper au genre patriotico-romantique — et un tantinet emphatique — caractérisant nombre de recueils de Fréchette ou Chapman, fondent *l'École littéraire de Montréal*.

Cinq ans plus tard, par leurs *Soirées du Château de Ramezay*, ils démontrent leur hésitant éclectisme entre les divers mouvements poétiques d'alors, se révélant aussi bien symbolistes (Nelligan) ou parnassiens (Bussières, Charbonneau) que romantiques (Gill, Beaulieu) avec une teinte de régionalisme moralisateur (Albert Ferland, Gonzalve Desaulniers).

Dans cette dernière veine, deux manifestes célèbres — peut-être un peu trop... viennent sous-tendre leur action. En effet, c'est en 1902 que Monseigneur Louis-Adolphe Paquet, dans son discours au titre évocateur — «Vocation de la race française en Amérique» — proclame:

Notre mission est moins de manier des capitaux que de remuer des idées; elle consiste moins à allumer le feu des usines qu'à l'entretenir et à faire rayonner au loin

le foyer lumineux de la religion et de la pensée.¹

Deux ans plus tard, entonnant le même hallali, l'abbé Camille Roy précise:

À nous qui sommes de race latine et qui représentons en cette Amérique du Nord les plus brillantes qui aient honoré l'humanité, il appartient d'ambitionner une autre grandeur et une autre gloire (... que celle) de travailler à accroître la fortune économique de ce pays.²

En d'autres termes, puisque l'industrialisation naissante nous échappe — ce qu'il ne faudrait surtout pas admettre! — sacralisons la terre et nos traditions. On comprend que dans une telle ambiance, la parution des poésies de Nelligan, en février 1904 n'ait guère suscité de remous immédiats, comme l'a si bien démontré Luc Lacourcière lors du *Colloque Nelligan* tenu à McGill en 1966.³

En fait, durant les quelques années qui suivent, la plupart des écrivains, encouragés par les maîtres à penser de l'heure — éducateurs religieux qui ne veulent pas voir se répéter au Québec la laïcisation de l'enseignement telle qu'instaurée en France en 1905 par la loi de la séparation des Églises et de l'État — s'orientent vers un régionalisme style murailles de Chine!

Quelques publications — telles *Les Aspirations* (1904) de Chapman (qualifiées de *Transpirations* par Olivar Asselin)

1. Mgr. Louis-Adolphe Paquet, *Vocation de la race française en Amérique*, 23 juin 1902, dans *Bréviaire du patriote canadien français* (1925): 12-13.

2. Camille Roy, «La nationalisation de la littérature canadienne», dans *Bulletin du Parler français*, III-5 (janvier 1905): 143-144.

3. Luc Lacourcière, «À la recherche de Nelligan» *Colloque Nelligan 1966*, p. 52.

ou encore *Restons chez nous* de Damase Potvin (1908), donnent le ton. En 1910, l'École littéraire de Montréal sanctionne ce mouvement en éditant *Le Terroir*.

Toujours préfacer des grandes circonstances,⁴ Charles Gill écrit alors:

Si le sang généreux dont ton sol est imprégné pouvait
bouillonner dans nos artères, ô patrie! Si nous pouvions
scander nos vers aux pulsations de ton grand coeur, ce
serait assez pour notre gloire.⁵

Une fois sur cette lancée de bouillonnement lyrique, le poète Lapointe ira alors, dans son hymne à «La soupe aux pois», d'un quatrain triomphant:

C'est la soupe de vos ancêtres
Dont le courage était puissant:
Tous, soldats, bûcherons et prêtres
La sentaient bouillir dans leur sang.⁶

Évidemment, il est toujours facile d'extraire des perles pour ridiculiser un mouvement, et il est clair que parallèlement à de semblables bourdes existera un tout autre *Terroir*, naïvement nostalgique et fleurant bon le ruralisme sécurisant.

Toutefois, et c'est ce qui nous emmène à notre deuxième partie relative aux exotistes, au-delà du lopin de terre, certains

4. En 1900, pour les *Soirées du Château de Ramezay*, il écrivait: «Monsieur de Lévis! nous avons ramassé les tronçons de votre épée et nous en avons fait des styles», p. VI.

5. Charles Gill, «Notre revue», dans *Le Terroir*, 4.

6. J.-A. Lapointe, «La soupe aux pois», dans *Le Terroir*, (juin 1909): 227.

réclameront «la» terre, la vraie, la grande, le monde!

II: Les exotistes (1910-1913)

Face à ce repli douillet vers lequel semblait vouloir s'orienter la littérature officielle, certains jeunes réagirent. Et sans jamais prétendre s'abstraire olympiennement de leurs racines, ils constatèrent que la France avait 2 000 ans et Québec 200, que Paris éblouissait et Montréal pas, et eurent, «le mauvais goût», je cite Paul Morin, de préférer «les canaux de Bruges (au Canal Lachine (et) le canton de Genève (aux) Cantons de l'Est».⁷

Entre la terre maternellement enveloppante et l'inquiétude universelle incarnée pour eux par Nelligan, ils optent pour cette dernière et s'en réclament. Et c'est ainsi que Roquebrune, avec raison sans doute, fait de Nelligan le «père des exotistes».

Émile Nelligan se tient ainsi en figure d'archange sus-cité. (...) C'est un vainqueur mort. (...) Déjà des jeunes gens ont approché du lieu étrange où la mort et l'oubli sont souvent les dérisoires lauriers des plus généreux combats. (...) Tout poète en ce pays barbare est un homme singulier et isolé. Mais je veux saluer des noms qui me paraissent une vengeance. Contre les esprits anonymes: Marcel Dugas, magicien qui fait rutiler les mots autour de lui cependant qu'il fait danser les métaphores comme des chiens savants dans une lumière fardée de théâtre; Guy Delahaye, un peu rimbaldien depuis qu'il ne publie aucun recueil où l'ironie de chaque pièce est atténuée par le sentimental des dédicaces; Paul Morin dont on sent vibrer la fantaisie; René Chopin qui rou-

7. Paul Morin, «René Chopin, poète magicien» dans *Qui*, (mars 1953): 43.

coule un harmonieux exil. Ainsi la poésie que Nelligan avait allumée comme un phare ne s'est pas éteinte, et le Canada, grâce à cela, n'est plus une terre de sauvagerie.⁸

Dugas... Delahaye... Morin... Chopin... «Les Quatre Cavaliers de l'Apocalypse,» comme ils s'intitulaient humblement... En 1907, ils sont tous quatre étudiants à l'Université Laval de Montréal, et réunis par un commun amour de l'art et de la poésie.

Quelques dates pour nous resituer, et — inévitables conséquences de ma thèse sur Delahaye — quelques mots sur son rôle.

Février 1904, parution des poésies de Nelligan. Janvier 1905, Guillaume Lahaise, étudiant en Rhétorique au Séminaire de Saint-Hyacinthe, est alité pour fracture à la jambe. Il note:

Je m'embête, achète Nelligan (...) Maladie? génie?... je l'aimais. (...) Un mois et demi de méditation en chambre.⁹

Automne 1906, la mère de Nelligan lui remet deux poèmes inédits de son fils — «Les Balsamines» et «Vieille armoire», qu'il redonnera à Luc Lacourcière pour l'édition des oeuvres de Nelligan dans la Collection Nénuphar — et, toujours en ce même automne 1906, — Lahaise rend visite à Nelligan à la Retraite Saint-Benoît.

8. Robert de Roquebrune, «Hommage à Nelligan», dans *Le Nigog*, 223-224.

9. *Les phases de «Les Phases»*, 1. Et selon Luc Lacourcière, (*op. cit.* 52), «Guy Delahaye (...) est le premier à avoir subi l'envoûtement Nelligan». Il ne faudrait toutefois pas oublier ses amis de l'*École littéraire*, qui, le 26 mai 1899, portaient Nelligan en triomphe après la récitation de sa «Romance du vin», ou encore Louis Dantin, qui préfaçait son oeuvre en 1903.

Été 1907, il publie, sous le pseudonyme de Delahaye — première mention dans le journaux — sept poèmes dans *La Patrie*, dont quatre sont dédiés à Nelligan. Ceux-ci provoquent la colère d'un dénommé Adrien Plouffe qui, s'adressant aux «gens de bon sens», écrit dans *Le Canada* que Delahaye n'est qu'un «décadent», un disciple de Verlaine et compagnie qui se complurent dans les

vallées obscures où rampèrent les symbolistes et les décadents, ces rongeurs de l'ordre anti-social qui souillèrent leur talent.¹⁰

Le 11 octobre 1908, Paul Morin ayant fait paraître dans *Le Nationaliste* un sonnet tout parnassien intitulé «Nocturne», un quidam signant Pauline Morinette s'en moque éperdument. René Chopin volant au secours de Morin, une certaine «Renée» rétorque qu'un texte intelligible est préférable aux «mille et un vers des symbolistes et des décadents». ¹¹ Les clans se forment pour la querelle des anciens et des modernes, et les tenants de l'art pour l'art fourbissent alors leurs armes, principalement dans deux sociétés littéraires: «Le Soc» et «L'Encéphale».

Grâce à un article — dont je ne retrouve nulle trace dans notre histoire littéraire — intitulé, «Le 'Soc', Cercle littéraire de Laval», paru dans *La Patrie*, ainsi qu'aux papiers personnels de Delahaye, il est possible de rectifier certains noms, dates et buts.

10. Adrien Plouffe, «Tribune libre: Simples réflexions dédiées aux gens de bon sens, dans *Le Canada*, 10 août 1907, p. 13. Rejoint un peu plus tard par Jean Charbonneau (*Des influences françaises au Canada*, II: 329): «... Alfred de Vigny, un athée, Leconte de Lisle, un panthéiste, Baudelaire, un vicieux morbide, Verlaine, un intoxiqué de corps et d'esprit...»

11. *Le Nationaliste*, 8 novembre 1908.

Le Soc est fondé en 1908 — et non 9 ou 10 — par Jean-Baptiste Lagacé (professeur à la faculté des Arts), et non par Delahaye. Celui-ci en deviendra le président en 1909, et le demeurera jusqu'à la mort du *Soc*, survenue fin mai 1910. Ouverte à tous les intéressés, cette Société présentait des conférenciers en sciences humaines, et organisait des visites, soit dans des ateliers de peintres ou sculpteurs, soit dans des lieux historiques — Vieux Séminaire, Château de Ramezay, etc. — soit encore à Saint-Jean-de-Dieu, où le président du *Soc*, initiateur de cette visite en 1910, oeuvrera à titre de psychiatre de 1924 à 1958.

Quant à l'*Encéphale*, il s'agit d'une société

strictement secrète, seul moyen, étant donné le milieu, de parvenir au but: intensifier l'être moral, intellectuel, physique.

Fondée à l'automne 1908 par Delahaye, elle regroupait dix membres — chacun devant démontrer sa polyvalence d'humaniste en traitant dans une conférence (réservée aux seuls membres) de trois sujets. À titre d'exemple, Albert Papineau, étudiant en droit, mélomane et poète, traite en premier lieu du «Droit pur», en second lieu de la «Marche funèbre» de Chopin, de la «Neuvième symphonie» de Beethoven, et de «Pelléas et Mélisande» de Debussy, et enfin de «la moralité aux siècles de Périclès, d'Auguste et de Louis XIV, d'après les poètes»!!!

On comprend qu'avec de tels sujets on s'essoufflât rapidement: en mai 1910, tout comme *Le Soc*, *L'Encéphale* terminait ses activités. L'apprentissage est complété, et c'est maintenant l'heure de gloire — qui dure trois ans... pour les exotistes.

Victor Barbeau — lui-même admis à l'*École littéraire de Montréal* le 23 mars 1921 — écrivait en 1958:

Dès avant la guerre (de 14-18, l'*École littéraire*) n'était plus en fait qu'un nom décoloré, qu'une raison sociale sans répondeur. C'est en dehors d'elle que la poésie se frayait une issue. Ne s'embarrassant ni de préface ni de manifeste, elle n'entendait être que l'expression de la gratuité de l'art. Ce qu'elle fut grâce à Paul Morin, René Chopin et Guy Delahaye.¹²

Chose certaine, ces artistes, dans les trois années précédant la guerre, étonneront le Québec littéraire. En 1910, Delahaye publie *Les Phases*, l'année suivante Paul Morin *Le Paon d'Émail* et Marcel Dugas, *Le théâtre à Montréal, propos d'un Huron canadien*. En 1912, Guy Delahaye récidive avec *Mignonne, Allons voir si la Rose*, et enfin, en 1913, René Chopin clôt cette lancée des exotistes avec *Le Coeur en exil*.

Le choc fut pour le moins violent! *Les Phases*, parues en premier, cristallisèrent la querelle. Au moins une centaine d'articles en traitèrent, qualifiant son auteur de génial ou d'idiot, et parlant de «si beau scandale»,¹³ voire «de révolution».¹⁴

Ayant rédigé ma thèse sur Delahaye, j'ai donc essentiellement dépouillé les journaux et revues relativement à son oeuvre. Toutefois, comme Morin, Chopin et leur chantre Dugas, faisaient partie du même groupe, j'ai quand même tenté de voir

12. Victor Barbeau, «La danse autour de l'érable», dans *CACF*, III (1958): 26. Et en 1977, il ajoute, dans *La tentation du passé* (160-161): «Ayant vécu dans son intimité, je n'ai aucune hésitation à affirmer qu'elle n'a jamais été une école que de nom. Elle n'a rien créé, elle n'a rien renouvelé, elle n'a rien illustré. Elle n'a fait éclore aucun talent, elle n'a fertilisé aucun de ceux qui se sont joints à elle.»

13. «L'initiative de Delahaye, qui cause un si beau scandale, venait à son heure.» Marcel Dugas, «Sur M. Lozeau», dans *L'Action*, 18 mai 1912, p. 1.

14. Albert Laberge, «Les Phases», dans *La Presse*, 23 avril 1910.

de quelle façon les recueils de ces derniers furent reçus par la critique, et j'ai pu constater, *mutatis mutandis*, que les mêmes chapelles se reformaient à chaque fois.

Ainsi, lorsque Morin publie son *Paon d'Émail* en 1911, voit-on Jules Fournier écrire:

Enfin — blasphème que rien n'égale — serions-nous délivrés pour de bon (...) des Crémazie, des Fréchette et des Chapman.¹⁵

Et de louer, tout comme Dugas, la perfection marmoréenne de ces poèmes.

Pour Camille Roy, qui avait conseillé à Delahaye d'«orienter son talent vers des formes d'art plus traditionnelles», et lui reprochait son obscurité «non pas à toutes les pages, car il y a beaucoup de pages blanches»,¹⁶ Morin n'est qu'un hédoniste:

Le paganisme où s'obstine M. Morin a toujours abouti à la sensualité, et M. Morin est bien près de nous donner une oeuvre sensuelle. L'amour de la nature divinisée et adorée n'est guère prudent au coeur de l'homme. L'on commence peut-être par s'éprendre innocemment des souffles ardents de la brise qui caresse — et cela paraît inoffensif (...) mais l'on finit presque inévitablement par des désirs plus coupables, et un matin, «où l'aube bleue a promis un jour ensoleillé» l'on s'en va aux champs vers la rustique glaneuse et on laisse battre son

15. Jules Fournier, «Le Paon d'Émail» dans *L'Action*, 30 décembre 1911.

16. Camille Roy, «Notes littéraires: *Les Phases*», dans *L'Action sociale*, 4 mai 1910, p. 4.

sang fiévreux sur un rythme de Verhaeren...¹⁷

Au même effet, Edmond Léo, (le père Armand Chossegros, s.j. du *Devoir*) et Adjudant Rivard, qui avaient ridiculisé *Les Phases*, parleront d'un Morin païen, d'un apprenti-poète, etc. Deux ans plus tard, face au *Coeur en exil* de Chopin, ce même Edmond Léo précise:

Carpe Diem, (...) des réminiscences néo-païennes (...) du plastique (...) mais) du Dieu infini et personnel dont les cieux chantent la gloire et dont les beautés de la Création ne sont que les vestiges de la Beauté, rien dans ce livre; des mystères de l'au-delà et de la mort, rien non plus.¹⁸

En somme, l'éternelle querelle autour de l'art et de la morale, sujet d'ailleurs bien à la mode en cette même époque, avec des exemples venant de loin et haut, alors que Claudel tonitruait contre la *Nouvelle Revue Française* et ses tenants de l'art pour l'art. Ici, l'auteur de *Mignonne* se contentera de conclure: «On peut ne pas faire dans le genre patriotico-religieux-abrutitraditionnel...»

III: Retour en force du Terroirisme (1914-1918)

Mais en fait — et je me permets ici un rapprochement historique sans doute bien hypothétique — tout comme l'échec de 1837 avait fait taire les velléités libéralisantes des «Patriotes»

17. Camille Roy, *Nouveaux essais sur la littérature canadienne*, p. 304.

18. Edmond Léo, «Le Coeur en exil.» dans *Le Devoir*, 27 septembre 1913, p. 1.

et redonné du poil-de-la-bête au conservatisme *canadian*, l'horreur 14-18 désavoue l'idéal des exotistes, tenants d'universalisme, et favorise un retour en force des terroiristes.

En effet, à quoi bon s'enticher de ces vieilles civilisations européennes, si elles n'ont que guerre et paganisme à nous offrir? *Restons chez nous*, proclamait Damase Potvin dès 1908, *Chez nous* (1914) *Chez nos gens* (1918) renchérit Adjutor Rivard. Et c'est ainsi que tout au cours de ce premier conflit mondial, on tente de s'en isoler, de se replier sur soi-même pour éviter toute contamination extérieure. Dans un retour *Aux sources canadiennes* (Georges-Émile Marquis, 1918) on chante nostalgiquement *Les choses qui s'en vont* (Frère Gilles, 1918). Louis Hémon exalte notre... exotisme (1914 à Paris, 1916 à Montréal), et Groulx nos *Rapaillages* (1916), tandis que la Société Saint-Jean-Baptiste de Montréal organise, à compter de 1916, un concours littéraire par lequel elle s'engage à publier les meilleurs récits susceptibles de «perpétuer les nobles traditions et les poétiques et touchantes coutumes de chez nous.»

Du «ber» à «la maison condamnée», des «moulins à vent» au «vieux grenier», de «l'heure des labours» à «la corvée du cimetière», toute notre quotidienneté se sacralise. *Notre maître le passé* se fait conquérant!

Devant cette montée régionaliste — vague Doctrine Monroe... les exotistes se sont progressivement effacés au cours de la guerre de 14-18. Mais dans le sillage des «caporals» nous ayant hurlé des myriades de «left, right, left»... le grand balancier littéraire se promène aussi de gauche à droite... avec cet avantage remarquable toutefois, c'est que, semblable au phénix, gauche ou droite renaît toujours de ses cendres!

Le *Nigog* — ou *Le Nigaud* comme l'appelait Valdombre... s'en vient «diffuser des idées artistiques dégagées de l'ignorance et de la niaiserie» (p. 2)... Albert Laberge publie

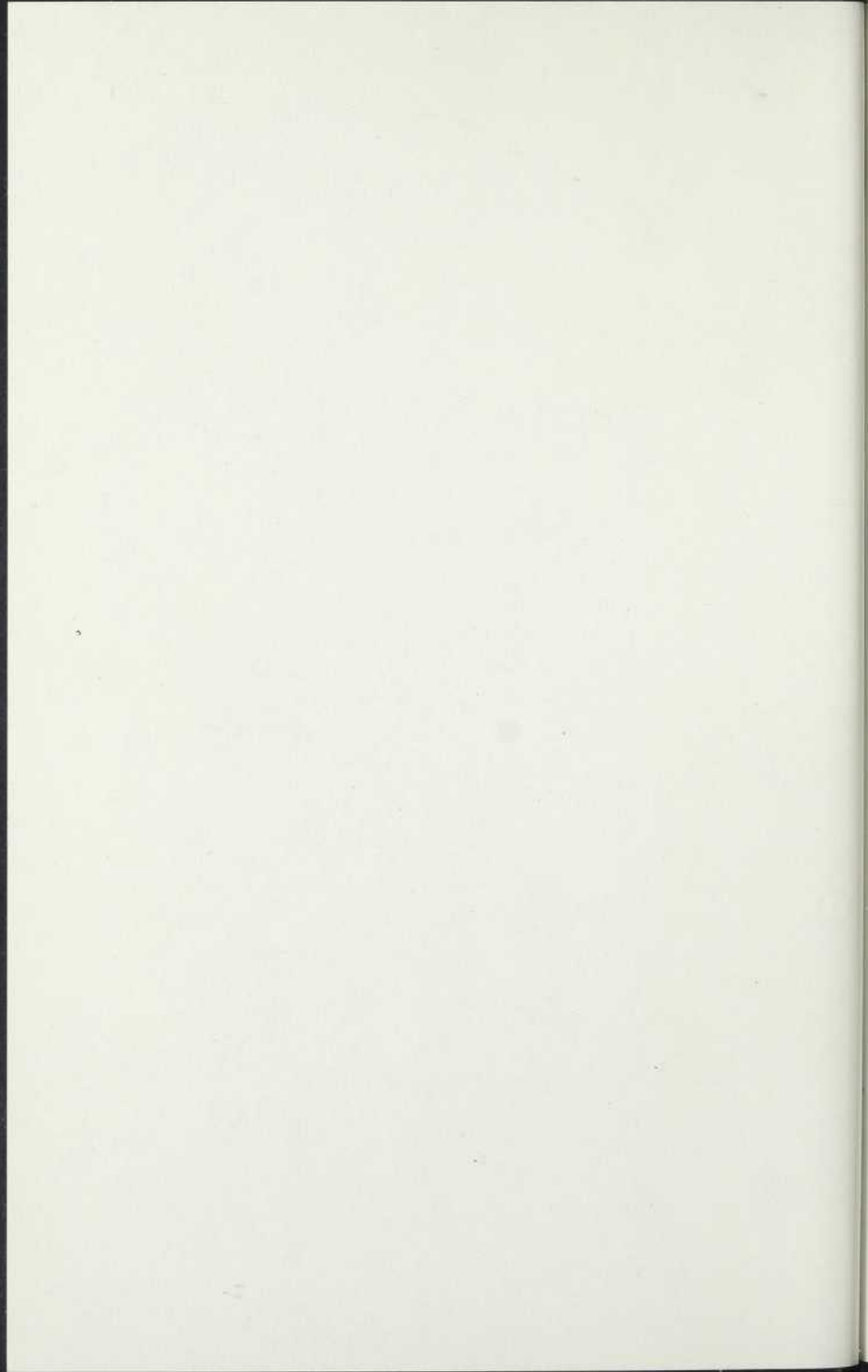
La Scouine en cette même année 1918. Deux ans plus tard, Jean-Aubert Loranger fait paraître *Les Atmosphères*, alors que, Victor Barbeau, dit Turc, mitraille tout «barbouilleur immonde doublé d'un indécrottable crétin (...qui cherche à) conduire la langue française au baignoire du terroir». ¹⁹

Exotistes et terroiristes poursuivent le monologue...

Un dernier mot pour conclure: si les exotistes ont provoqué un tel remue-ménage — et ils l'ont provoqué! — comment expliquer l'oubli dans lequel ils se retrouvent généralement? Une dernière hypothèse: les manuels religieusement conservateurs, en usage jusque vers les 1960, de Monseigneur Camille Roy, des Soeurs de Sainte-Anne et du père Samuel Baillargeon, à toute fin pratique, les ignoraient. Et comme notre histoire littéraire puisera davantage dans ces manuels que dans les critiques de l'époque, les exotistes «Trouveront dans l'oubli leur profond reposoir».

19. Turc, «Le français au baignoire» dans *La Presse*, 19 janvier 1920.

ATELIER 1930-1950



1930-1940: SORTIR DE L'ORNIÈRE

Paul Beaulieu

Fait curieux qui ne manque pas de surprendre. Ceux qui ont arrêté le programme de ce colloque ont inconsciemment, me semble-t-il, omis une période de dix ans: 1920-1930. Période littéraire vraiment sans histoire.

Quel était le climat spirituel et intellectuel qui prévalait au début des années '30? Avouons que la génération qui alors s'initiait à la vie des idées avait hérité d'un actif plutôt terne et maigre, nettement académique, littéraire dans le sens péjoratif du mot. Aucun écrivain ou penseur capable d'inspirer, de susciter un élan vers le renouveau. Un ou deux chefs de file jouaient un rôle modeste et sans prolongement en profondeur. Nommons à titre d'exemple Louis Dantin que son aventure religieuse avait forcé à s'exiler aux États-Unis et qui pour gagner sa pitance et celle de son fils travaillait comme typographe à la Harvard University Press, mais, marginal, il ne participait aucunement à la richesse intellectuelle de ce milieu universitaire. Son culte pour l'Art et la Beauté attirait autour de ce personnage, sur lequel

l'exil projetait une auréole de mystère, une pléiade de jeunes poètes du Québec: Alice Lemieux, Simone Routier, Alfred Des Rochers, Robert Choquette, le poète franco-américain Rosaire Dion-Lévesque. Chez eux la démarche se limitait à la recherche d'une perfection formelle.

Un relevé des oeuvres poétiques publiées entre 1920-1930 n'inspire guère d'enthousiasme: *Le Mauvais Passant* (1920) d'Albert Dreux; *Les Atmosphères* (1920), *Poèmes* (1922) de Jean Aubert Loranger; *Les Alternances* (1921) d'Alphonse Beauregard; *Poèmes de cendre et d'or* (1922) de Paul Morin, dilettante aristocratique; *Les Prédestinés* (1923) de Jean Charbonneau; *Poésies complètes* (1925) d'Albert Lozeau, dont la maladie limitait l'univers aux murs de sa chambre. Oeuvres dont la facture et les thèmes sont nettement calqués sur ceux des écoles françaises. Dans le domaine romanesque, sauf *La Pension Leblanc* (1927) de Robert Choquette, roman mineur, c'est le néant. Vers la fin de cette décennie, grâce à Robert Choquette (*À travers les vents*, 1925), Simone Routier (*L'Immortel Adolescent*, 1928), Alfred Des Rochers (*À l'ombre de l'Orford*, 1929), Èva Senécal (*La course dans l'aurore*, 1929), un premier sursaut secouait la torpeur d'une ambiance amorphe et annonçait une inspiration originale dans la poésie québécoise.

À partir de 1930, un souffle nouveau se fait sentir dans tous les domaines. On assiste à la multiplication des revues et journaux qu'anime une indépendance d'esprit, voire d'avant-garde (pour l'époque!): 1931: *Revue de l'Université d'Ottawa*; 1934, année féconde: *L'Ordre* sous l'impulsion dynamique d'Olivar Asselin, *Les Idées* sous la férule d'Albert Pelletier, *Vivre à Québec*, *La Relève* à Montréal, sous la direction de Robert Charbonneau et Paul Beaulieu; en 1936: *La Nation*, journal d'obédience ultra nationaliste, enclin au fascisme, publié à Québec, *Cahiers des Dix* qui groupent des historiens; en 1937:

Le Jour lancé à Montréal par Jean-Charles Harvey, propagandiste d'un libéralisme peu audacieux; voilà autant d'organes qui favorisent une expression dégagée des contraintes religieuses et nationalistes étouffantes.

Le domaine de l'édition s'élargit avec les Éditions du Totem (1933), les Éditions Bernard Valiquette (1938), Fides, offrant aux écrivains des débouchés nouveaux.

La production littéraire connaît également un regain de vie. Quelques points de repère: du côté du roman: Claude-Henri Grignon: *Un homme et son péché* (1931); Jean-Charles Harvey: *Les demi-civilisés* (1934), roman qui eut un grand retentissement, moins à cause de sa valeur littéraire que de la censure ecclésiastique dont il fut victime; Félix-Antoine Savard: *Menaud Maître-draveur* (1937); Léo-Paul Desrosiers: *Les engagés du Grand Portage* (1938); Ringuet: *30 arpents* (1939), publiés à Paris chez Flammarion; en poésie: Lucien Rainier: *Avec ma vie* (1931); Robert Choquette: *Metropolitan Museum* (1931); Alain Grandbois: *Poèmes* (1934), publiés à Hankéou; Simone Routier: *Les Tentations* (1934); Medjé Vézina: *Chaque heure a son visage* (1934) et surtout Saint-Denys Garneau: *Regards et jeux dans l'espace* (1937) brisent une tradition statique. Enfin la poésie explore les domaines intérieurs. En somme nous assistons à un déblocage prometteur.

En mars 1934, en réaction contre les tâtonnements des écoles littéraires précédentes, un groupe d'anciens élèves des jésuites (Collège Sainte-Marie de Montréal) qui avaient pris goût à l'écriture en collaborant à *Nous*, journal des Rhétoriciens fondé par leur professeur, le père Jacques Cousineau, titre que dans notre prétention nous assimilions au mot grec «nous» (l'intelligence), lancent *La Relève*. La désignation de la revue avait été inspirée par le livre d'un autre élève des jésuites: Henry de Montherlant: *La Relève du matin*.

Effrontément catholiques, ces jeunes signent leur programme dans un éditorial: «Positions». Ces positions se veulent constructives, progresser hors des chemins battus. Pour eux le catholicisme est «un terrain de rencontre», une source positive de vie, et non un frein, une nouvelle possession de la splendeur du monde, qui permet tous les dépassements dans les divers domaines de l'esprit: philosophie, littérature, beaux-arts.

Nous sommes plusieurs à sentir le besoin chez les jeunes d'un groupement national catholique indépendant pour développer dans ce pays un art, une littérature, une pensée dont l'absence commence à nous peser.

La Relève mouvement de jeunes catholiques, mais rupture avec le catholicisme hérité, formel, mouvement qui se situe résolument en marge des associations d'Action catholique qui en ces années regroupaient tous les secteurs: étudiants, ouvriers, agriculteurs, professionnels. Jalouse de son autonomie, pas question pour l'équipe d'accepter la dépendance d'un aumônier ou guide religieux, comme le requérait la tradition pour les groupes catholiques. Elle voulait puiser à même les réserves spirituelles trop ignorées de l'ensemble des chrétiens et ainsi élaborer une doctrine mettant «en valeur la personne humaine et la plénitude de la vérité.»

Rupture avec les formes de nationalisme qui prévalaient à l'époque. Alors comment expliquer que dès le 4^e Cahier de *La Relève* se trouve un article élogieux sur l'abbé Groulx, le penseur de l'école nationaliste? À l'égard de ce chef de file incorruptible, l'équipe professait un respect inspiré davantage par les valeurs humaines et surnaturelles que portait le prêtre que par le théoricien du nationalisme. Nous nous désolidarisons de tous les slogans à la mode: revanche des berceaux, la survivance.

À nos yeux le temps d'une telle mission était révolu. Nous ne survivions pas, nous vivions intensément. D'ailleurs, l'abbé Groulx qui avait salué dans l'*Action nationale*, en termes chaleureux, la naissance de *La Relève* était conscient que nous n'étions pas au nombre de ses disciples; tout au plus étions-nous des lecteurs récalcitrants.

Qu'est-ce que ce nouveau départ de Percevals avec une «aube en frissons dans leurs âmes» Et que serait-ce que cette nouvelle déception? se demanderont sceptiques et désenchantés qui n'accordent d'ordinaire ni adhésion, ni sympathies qu'on ne leur ait signé un billet promissoire de persévérance finale.

Au vrai, l'on a peine à se dissimuler les grands, les redoutables engagements que présuppose un manifeste comme celui de la *Relève*: fidélités fières et longues, héroïsmes quotidiens et familiers, plénitude de doctrine et de vie intérieure. ...¹

Quelques années plus tard, le 24 novembre 1938, pour dissiper toute fausse interprétation de sa pensée sur le rôle du mouvement, l'abbé Groulx écrivait ces mots à l'un des directeurs de la revue:

Je ne voudrais, pour rien au monde, vous voir changer quoi que ce soit, au programme ni à l'esprit de la *Relève*. Elle a son originalité. Elle prend une place que personne ne tient. Je n'en veux pas faire, veuillez le croire, une revue d'action nationale. Tout ce que je me suis permis

1. *L'Action Nationale*, avril 1934, pp. 226-228.

de souhaiter à votre groupe, c'est une conscience plus nette, j'oserais même dire plus aiguë de nos problèmes religieux, de nos misères, de notre exceptionnel destin de catholiques au Canada et en Amérique du Nord.

Dans notre optique pas de cloisons étanches entre les groupes ethniques, cloisons dressées sous le prétexte fallacieux de sauvegarde de notre identité religieuse et nationale. Nous avons une confiance—un peu téméraire—en notre puissance créatrice, d'affrontement personnel et collectif. Enracinés dans la terre canadienne, québécoise, nous avons explicité notre vision d'une nouvelle société nationale dans un texte au titre évocateur: «Préliminaires à un manifeste pour la patrie» qui se voulait un effort pour remplacer les thèses nationalistes désuètes par des notions neuves et sans oeillères.

Rupture avec la génération intellectuelle précédente, surtout les retours d'Europe marqués par l'*Action française* de Charles Maurras dont la pensée avait déformé maint universitaire de chez nous. Nous souscrivions avec enthousiasme à la description qu'un jeune poète d'alors, Robert Choquette, avait donnée d'eux dans une causerie retentissante les qualifiant de «décapités intellectuels» soulignant par cette formule leur déracinement. Au nationalisme intégral de Maurras, nous opposions un catholicisme intégral. «Vivre son catholicisme intégralement, avons-nous écrit dans notre programme, ce n'est pas cesser d'être canadien, mais l'être plus adéquatement».

Rupture avec des écrivains qui n'avaient aucune audience auprès des jeunes, leurs oeuvres souffrant d'un complexe d'isolement des grands courants de pensée mondiaux.

Mouvement de *ruptures*, certes, mais aussi de *continuité*, acceptant ce que le passé nous avait légué de vivant, d'où

l'engagement dans le temporel. Une nouvelle chrétienté était à bâtir, non monolithique comme celle du Moyen Âge, mais qui répondrait aux aspirations et besoins du temps, donc pluraliste. L'insertion du spirituel dans le charnel, telle était la tâche à laquelle nous étions conviés.

Notre nationalisme se voulait avant tout une ouverture sur le monde. Nécessité d'établir des liens étroits, non de dépendance, mais sur une base d'égalité avec les penseurs qui oeuvraient dans les mêmes démarches: français, belges, américains, sud-américains, russes. Nous ne cherchions pas des maîtres à penser, mais des partenaires avec qui dialoguer. Nous nous sentions assez forts pour puiser à ces sources de savoir et assimiler la substance que pouvaient nous offrir les intellectuels de ces pays par leurs oeuvres, leurs revues: *Esprit*, en France, *La nouvelle équipe*, en Belgique, *Commonweal*, aux États-Unis. Nos familiers étaient les Pères de l'Église, Rabelais, Dostoïevski, Péguy; parmi les contemporains: le père Paul Doncoeur, Paul Claudel, Jacques Maritain, Étienne Gilson, Daniel-Rops, Bernanos, Berdiaeff. Les contacts personnels ou épistolaires complétaient la lecture abstraite des oeuvres.

Présence au monde qui entraînait des options d'ordre politique. Nous refusions d'acquiescer à des appels à la solidarité chrétienne en faveur d'idéologies déformées par la passion ou l'étroitesse d'esprit. Par exemple, lors de la guerre d'Espagne, *La Relève* a pris position contre la fausse croisade chrétienne de Franco, geste qui à l'époque et dans le milieu québécois demandait une forte dose de courage. De même avons-nous condamné des formes de fascisme prônées dans une brochure publiée à Québec dans laquelle l'auteur célébrait les vertus du chef fasciste roumain, Codreanu. Plus tard nous nous sommes élevés contre la guerre à un moment où la menace d'un conflit international devenait de plus en plus présente et risquait d'en-

traîner le Canada dans la tourmente.

Enfin cette continuité d'appartenance à un passé revivifié et à la richesse du patrimoine littéraire universel, en particulier celui de la littérature française que nous réclamions comme nôtre—notre démarche personnelle était-elle si peu assurée qu'il faille considérer cette part essentielle de notre héritage comme étrangère—s'est exprimée dans la création littéraire. Un regard rapide sur les sommaires des Cahiers parus pendant une vingtaine d'années (*La Relève* et *La Nouvelle Relève*) et plus tard sur les oeuvres publiées par les membres de l'équipe, suffit pour montrer combien ce groupe était conscient qu'il n'y a pas de césure dans la vie culturelle d'un peuple. Ses membres prennent place parmi ceux qui ont innové; dans le domaine poétique: Saint-Denys Garneau, Anne Hébert; dans la création romanesque: Robert Charbonneau, Robert Élie; dans l'essai: Jean Le Moyne, Paul Beaulieu, Claude Hurtubise, Marcel Raymond.

Le mouvement de *La Relève* a-t-il atteint les objectifs qu'il s'était fixés ou s'est-il essoufflé en cours de route? A-t-il répondu aux attentes de ceux qui lisaient ses Cahiers? Déçu ceux qui, Canadiens ou étrangers, avaient témoigné de sa vitalité? Point plus important encore, dans quelle mesure son influence a-t-elle contribué à l'épanouissement de notre vie nationale et intellectuelle? Les réponses à ces interrogations, ceux qui ont animé les travaux de *La Relève* peuvent-ils les apporter en toute impartialité?

Le temps d'ailleurs fait bien les choses. Devenue la proie de professeurs, sociologues, étudiants qui se penchent sur les textes pour en analyser la portée et sonder les intentions, *La Relève* n'appartient plus à ceux qui l'ont lancée et fait vivre. En lisant les nombreux articles et études de commentateurs venant de différents horizons intellectuels, ceux dont ils parlent ont souvent difficulté à se reconnaître, et est-ce trop demander qu'à

l'occasion les auteurs les interrogent? De points de vue divergents on qualifie ce mouvement: «La génération de *La Relève*» (Jean-Charles Falardeau); «*La Relève*: une idéologie des années 1930» (Jacques Pelletier); «*La Relève*: une mystique à prétention universelle» ou «*La Relève*: Un produit de la crise» (André-J. Bélanger); «Autour de *La Relève*: intellectualisme et régression» (Georges Vincenthier); «Les années trente: de Monseigneur Camille à *La Relève*» (Gilles Marcotte). Avouons qu'il est déjà assez inconfortable de se voir, encore vivant, cataloguer sous différentes étiquettes sans entrer dans des contestations d'interprétation.

En conclusion, permettez-moi de rappeler un petit fait humoristique qui aidera à mieux comprendre l'état d'esprit qui a cimenté une équipe aux multiples intérêts. À Gérard Pelletier qui lui demandait d'où sortaient les membres de cette équipe, se souvenant de nos déjeuners et dîners plus près de ceux de Gargantua que des agapes traditionnelles, Jean Le Moynes répondit: «Nous sortions de table et souvent de sous la table».

Tel est, à mon avis, le signe le plus éloquent des ruptures et continuité de l'action de tout groupe: le goût non de survivre, mais de vivre intensément toute sa destinée humaine. Grâce à la vitalité séminale de divers groupes, dont celui de *La Relève*, qui a ouvert la voie à l'évolution des idées et suscité l'émergence d'une nouvelle société, la période de 1930-1940 a permis aux écrivains et penseurs du Québec de sortir de l'ornière.

LA LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE DE 1940 À 1950

Jean-Charles Falardeau

de l'Académie canadienne-française

S'il faut en croire nos souvenirs (et les bibliographies), la décennie de 1940 à 1950 en fut une plutôt de continuité que de ruptures dans notre évolution littéraire. Sauf de rares exceptions, tant chez les femmes que chez les hommes écrivains, les thèmes et le style des oeuvres ne s'écartent guère des chemins depuis longtemps explorés et familiers, y compris ceux déjà anciens du terroir. La littérature continue de manifester le phénomène que Sartre a qualifié du terme d'*hystérésis*¹: *hystérésis*, c'est-à-dire décalage, distance, divorce. Il s'agit du décalage entre d'une part, le moment historique où se déroulent des phénomènes sociaux et, d'autre part, celui où la littérature en fait sa substance en les transposant. Si le roman peut être prospectif ou prophétique, il lui arrive peut-être davantage d'être rétrospectif et annonciateur du passé.

Ainsi, bien que la vie rurale traditionnelle ait commencé à s'effriter dès le tournant de notre siècle, le roman dit «de la terre» sera demeuré d'actualité jusqu'à *Menaud* (1937), *Trente*

1. Jean-Paul Sartre, *Questions de méthode*, Paris, Éditions Gallimard, NRF, collection «Idées», 1960, pp. 90-91.

arpents (1938) et aux romans de Germaine Guèvremont (1945 et 1947). L'industrialisation du Québec qui fut concomitante aux deux guerres mondiales et surpeupla nos villes n'est devenue sujet romanesque, très timidement, qu'au milieu des années 40. Il faut enfin attendre 1951 pour que la crise des années 30 se manifeste dans *Au milieu, la montagne* de Roger Viau en 1951.

Quelques romans, il est vrai, avaient vaguement tenté d'annexer la ville dès 1930: *André Laurence* de Pierre Dupuy (1930); *Marcel Faure* (1924) et *Les demi-civilisés* de Harvey (1934), les romans de Rex Desmarchais. Mais il ne s'agissait alors que d'une ville scotomisée dont les protagonistes, jeunes intellectuels bourgeois, vivaient dans des univers sociaux aseptisés, hermétiques au peuple et à ses problèmes.

Leurs successeurs apparaissent une génération plus tard, dans les années 40. Entre ces deux générations toutefois, il est essentiel de noter la publication de plusieurs nouvelles revues littéraires. Il y avait déjà eu *Les idées* d'Albert Pelletier (1935-1938), *Vivre à Québec* (1934-1935), *La Relève* (1934-1941) et *La Nouvelle Relève* (1941-1948). Apparurent successivement, durant la deuxième guerre, *Regards* (1940-1942) à Québec, *Gants du ciel* (1943-1946), *Amérique française* (1941-1955), auxquelles il convient d'ajouter *Les Carnets viatoriens* (1940-1955), *Liaison* (1937-1940), *La revue dominicaine* et les revues des universités Laval et d'Ottawa. Animées de soucis littéraires, ces revues se sont en général complues aux registres de la réflexion métaphysique, esthétique ou spirituelle sans beaucoup se pencher sur les conjonctures sociales et politiques. L'heure était aux médiations dans le sillage de Jacques Maritain et à l'amnésie des régimes politiques plutôt qu'aux interrogations sur «la question du Québec». Le fait important à souligner est que la plupart des collaborateurs de ces revues étaient de jeunes écrivains bourgeois desquels émergeront de

nouveaux écrivains, hommes et femmes. C'est là une seconde caractéristique de cette période: les revues littéraires auront été des pépinières de romanciers.

Les plus marquants d'entre eux sont Robert Charbonneau, Robert Élie, André Giroux, Pierre Baillargeon, Clément Lockquell. Les personnages dominants de leurs romans leur ressemblent comme des frères. Introspectifs, inquiets, souvent tourmentés, ils se posent des questions qui ne débouchent que sur eux-mêmes: leur propre identité, le sens de leur vie, le mystère du mal. Les femmes n'existent que sous les deux formes antithétiques de l'idole inatteignable et de la femme déçue. Comme chez leurs aînés de 1930, l'espace social de leurs oeuvres est une ville abstraite, nommée plutôt que vécue, sans base humaine. Le style des récits dénote des préoccupations d'originalité qui ne camouflent qu'en partie l'influence de Mauriac ou de Bernanos. On ne peut guère chercher à rassembler les autres romanciers de cette période qui s'éparpillent dans toutes les directions et sous des influences multiples: les laborieux récits historiques de Léo-Paul Desrosiers, les élégantes fresques d'Alain Grandbois, les bluettes de Berthelot Brunet, les mimétiques élucubrations de François Hertel, les promesses du premier Jean-Jules Richard, du premier Yves Thériault, des premiers Jean Simard. La mosaïque d'inventions et d'écritures est encore plus diversifiée chez les quelques femmes romancières qui apparaissent ou continuent d'écrire durant ces ternes années. Retenons les solides romans d'Andrée Maillet et l'énigmatique *Mathieu* de Françoise Loranger (1949).

J'ai délibérément gardé jusqu'à maintenant sous silence les deux phénomènes les plus imprévus de cette décennie: *Au pied de la pente douce* de Lemelin (1944) et *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy (1945). Avec ces deux oeuvres, on l'a assez répété, la ville a fait irruption dans notre espace romanesque:

la ville avec son peuple authentique, ses classes sociales, ses ambitions, ses drames, ses désenchantements. À noter toutefois que dans ces deux oeuvres, la ville est encore scotomisée mais dans un sens inverse de celui des premiers romans «urbains». L'espace urbain est ici réduit à celui des classes pauvres ou démunies tandis que les couches supérieures de la population n'existent qu'à titre de lieu idéalisé, hors d'atteinte. Plus encore, en particulier chez Lemelin, on a l'impression que ses personnages de la ville basse de Québec vivent sous terre. Tout se passe comme si, chez ces ex-ruraux, urbains de première ou de seconde génération, même la partie inférieure de la ville demeurerait un espace étranger, surélevé par rapport à leurs valeurs. *Bonheur d'occasion*, sans pousser aussi loin le dépaysement, présente une famille dont le décor intime et les habitudes de vie disent suffisamment qu'elle est loin d'être tout à fait «arrivée en ville»: l'importance de la cuisine comme lieu central du foyer, le poêle comme son centre de gravité, la chaise berceuse accompagnant les jongleries du père, la domination omniprésente de la mère de famille. Notre roman demeure un roman, non pas tant de la terre, mais des grandes nostalgies campagnardes.

À l'inverse, la poésie, ici comme ailleurs, a largement devancé notre roman par le choix des thèmes, l'invention stylistique, le renouvellement des sources d'inspiration et d'expression lyrique. Ce renouvellement demeure timide chez Saint-Denys Garneau dont les premiers poèmes, *Regards et jeux dans l'espace* (1937) ressemblaient encore d'assez près aux écrits de ses compagnons de *La Relève* dans la mesure où ils murmuraient l'insondable tristesse de la solitude, la distanciation par rapport au monde, la fuite vers des absolus mal identifiés. La publication de ses *Poésies complètes* (1949) n'a guère suscité d'intérêt au-delà du cercle de ses amis qui l'avaient prématurément haussé sur les autels de la sainteté littéraire.

Le poète qui a traversé cette période comme un météore et qui continue d'inspirer largement la poésie québécoise est Alain Grandbois. *Les îles de la nuit* (1944) et *Rivages de l'homme* (1948) révélèrent un éblouissant écrivain qui ne ressemblait à personne d'autre jusqu'alors. Poète de l'ici et de l'ailleurs, de la fuite vers le temps à venir et de la récupération de tous ses temps passés, du «lent secret des astres» et d'une verticalité sans cesse remise en cause, Grandbois demeure le poète de l'au-delà des mots et de l'expression. Sans lui, de plus jeunes poètes comme Jean-Guy Pilon (*La fiancée du matin*, s.d.), Gilles Hénault (*Théâtre en plein air*, 1946), Paul-Marie Lapointe (*Le vierge incendié*, 1948) n'auraient sans doute pas été tout à fait ce qu'ils sont devenus malgré leurs profonds accents personnels.

On ne peut refermer cet écrin sans évoquer deux femmes-poètes qui en ont été des parures aussi authentiques que discrètes: Simone Routier et Rina Lasnier. La première, après un long silence, publie en 1947 deux recueils, *Je te fiancerai* et *Le long voyage* qui révèlent un écrivain entièrement renouvelé qui s'achemine sur les voies entrecroisées de la quête mystique et de l'abolissement des rêves de complaisance dans les bonheurs terrestres. Rina Lasnier oriente encore plus résolument sa poésie (*Images et proses*, 1941; *Le chant de la montée*, 1947, *Escapes*, 1950) vers la mort, l'amour surnaturel et l'inspiration biblique. Poésie indéfinissable que caractérise bien le titre de ses poèmes: *Présence de l'absence*.

Je n'ose comprimer sous un seul épithète l'ensemble de cette période polyphonique sauf pour rappeler qu'elle en est une de tentative de renouvellement et pour autant, de préparation des bouillonnantes décennies qui lui feront suite.

ATELIER 1950-1960

ROMANCIERS ET PENSEURS DES ANNÉES CINQUANTE

André Brochu

Jusqu'au début des années soixante, notre littérature, dans ce qu'elle a de plus vivant, a été une sorte de pari contre l'assimilation, sans doute: il est difficile d'écrire en situation minoritaire, pour un peuple incertain et sollicité par d'autres vérités que la sienne propre; et presque impossible d'écrire quand cette situation de minorité va s'aggravant d'année en année. Mais notre littérature fut aussi un combat contre le conformisme social et religieux. Très rares, du reste, ont été les écrivains capables de prendre une distance à l'égard de la foi commune — la foi du porteur d'eau — avant les années cinquante. C'est à cette époque que se manifeste pour la première fois de façon consistante un affranchissement à l'égard de l'orthodoxie catholique, surtout de l'ultramontanisme qui, depuis un siècle, avait étouffé presque toute expression de libéralisme idéologique.

L'affranchissement se manifeste d'abord, de façon timide et malaisée, chez les écrivains d'une génération encore très catholique, celle de *la Relève* et de *la Nouvelle Relève*, qui

est aussi un peu celle de *Cité libre*. (Ces écrivains et intellectuels sont nés entre 1912 et 1920 environ.) On trouve chez eux une foi fervente, donc un sentiment religieux profond et sincère, inventif, souvent plus poussé que chez les représentants du catholicisme conservateur qui domine la scène idéologique. Mais la foi qui s'exprime dans les romans d'un Robert Élie, *la Fin des songes* (1950) et *Il suffit d'un jour* (1957), ou dans les essais d'un Jean LeMoynes, est une foi dangereusement personnelle, qui n'étouffe pas la subjectivité mais s'en nourrit, et qui, cependant, entre en conflit avec elle; car la subjectivité suppose la possibilité du désespoir et même du suicide, comme en témoigne la destinée de Marcel, le héros de *la Fin des songes*. Et chez Saint-Denys Garneau déjà, au cours des années trente, l'affirmation individuelle allait de pair avec l'expression du désespoir. C'est que la subjectivité, ou encore la «vie intérieure», que découvrent les écrivains de la génération de *la Relève*, est l'univers nocturne des pulsions soustraites à la raison et à la volonté, et les pulsions de vie y sont étroitement couplées aux pulsions de mort. Vivre à fond, c'est vivre en soi, dans la souffrance et le déchirement. Le désespoir est une activité de luxe qui permet à un nouveau type de petits-bourgeois intellectuels d'accéder à une réflexion personnelle sur leur destinée. Cela se fait tout de même, à l'origine, sous la coupe de la religion — sinon de l'Église locale, peu ouverte aux initiatives individuelles en matière de production idéologique.

Les catholiques «de gauche», dans les années cinquante, ont donc beaucoup le sens de la «personne» et, sans aucunement s'en douter, ils préparent la voie à la laïcisation de la société et de la pensée. On pourrait citer ici, en plus de Robert Élie et de Jean LeMoynes (qui réunira ses essais en volume au début de la décennie suivante), le Père Ernest Gagnon, leur aîné de quelques années à peine, auteur de *l'Homme d'ici* (1952). Cet ouvrage

consacre l'existence d'un nouveau dualisme, celui qui oppose, non plus la chair et l'esprit, mais l'intérieur et l'extérieur ou encore, l'introverti et l'homme d'action.

En même temps, ou presque, que Robert Élie donne une formulation romanesque à la problématique de la génération de *la Relève*, André Langevin énonce une autre position idéologique, historiquement plus avancée, qui se rapproche davantage de celles que Sartre et Camus ont fait connaître quelques années plus tôt.

En France, on le sait, les personalistes (Maritain d'abord, puis Mounier) ont précédé et, dans une certaine mesure, rendu possible le courant existentialiste (au sens large, ce courant comprend non seulement Sartre et Simone de Beauvoir mais aussi Camus, sans compter quelques existentialistes chrétiens). On peut dire que le courant de *la Relève*, qui ne comprend pas seulement les collaborateurs de la revue mais tous ceux qui en partagent la tendance et s'entendent à conjuguer subjectivité, désespoir et spiritualité, prépare la venue d'un Langevin chez qui la subjectivité désespérée s'affirme désormais toute seule, sans caution religieuse, dans une perspective proche de celles de Sartre et, surtout, de Camus.

Surtout de Camus, malgré les apparences. Il y a chez Langevin une forme de naturalisme, un recours — en particulier dans son premier livre — à la métaphysique, et une surabondante thématique du regard, qui ont fait conclure à l'influence sartrienne. Pourtant, rien de plus étranger aux positions sartriennes que le fatalisme qui imprègne chacun des romans de Langevin. Pour Sartre, l'homme est libre, c'est lui-même qui s'affecte de telle ou telle détermination; son existence, si l'on peut dire, se donne librement la représentation de l'essence. L'homme est totalement responsable de ce qu'il fait et de ce qui lui arrive. Langevin affirme au contraire que l'homme est voué au malheur,

qu'il n'est pas responsable de ses actions, que la sphère sociale où il se débat est un dérisoire théâtre de marionnettes au-dessus duquel existe une autre scène, occupée par un manipulateur sadique, un Dieu cruel, qui tient en mains toutes les ficelles.

L'univers de Langevin est essentiellement tragique, et il est significatif, pour faire une brève incursion du côté du théâtre, que notre grand dramaturge des années cinquante, Marcel Dubé, de trois ans seulement le cadet de Langevin, professe dès le début son intérêt pour la tragédie la plus rigoureuse. (Il réalisera ses projets en ce sens beaucoup plus tard, et plutôt mal; mais ses véritables tragédies sont peut-être justement les pièces du début, qui n'obéissent pas encore aux règles du genre.)

Pour revenir à Langevin, on constate sans peine qu'il n'est pas tout à fait libéré de la problématique religieuse qui, bien entendu, a baigné son enfance comme celle de tous les Québécois de l'époque et des époques antérieures. Le roman de Langevin représente certainement un pas énorme fait en direction d'une représentation laïque du monde, mais Dieu reste présent en filigrane, sous la forme inversée et paradoxale d'une providence méchante. Du reste, on trouve sensiblement la même chose chez Camus, bien que sous des couleurs plus discrètes. Camus s'élève au-dessus de l'histoire — encourageant les reproches de Sartre — pour la confronter à une Justice fondée dans l'absolu, ce qui reconduit la conception chrétienne d'une Transcendance; et cette Justice entraîne la dénonciation, le plus souvent implicite car l'antithéisme est une position difficile à soutenir, d'un Dieu responsable de tout le mal sur la Terre.

Cette position n'est guère éloignée de celle de Gabrielle Roy, dans son grand roman paru en 1954, *Alexandre Chenevert*. Alexandre, on s'en souvient, est l'image même du petit homme des villes, col blanc sans envergure, bousculé par les cadences trépidantes de la vie moderne, assailli par les slogans de la

publicité et de l'information. Peu instruit, peu apte à comprendre, Alexandre penche pourtant spontanément du côté des faibles, des opprimés, des démunis. Tout mystifié qu'il soit depuis toujours, il en vient à se poser des questions sur toute chose, en particulier sur Dieu, en qui il ne cesse pas de croire; mais il s'interroge cependant, lui qui est une victime née, sur la bonté de Dieu. À l'hôpital, tordu de douleur sur son lit de mort, il confie à l'aumônier ces paroles: «Dieu va plus loin que nous autres» — je signale que cette phrase, on verra pourquoi, est devenue le titre de la traduction allemande du roman. «C'est lui qui a inventé de faire souffrir... il s'y connaît encore mieux que nous autres... personne n'a encore été aussi loin que lui... Curieux! Curieux!... Même les Nazis...»

Pour ce qui est de l'idéologie romanesque, je dirai donc que ce qui marque les années cinquante, c'est l'apparition, chez deux romanciers d'envergure, Gabrielle Roy et surtout Langevin qui en fera un motif central de son oeuvre, de l'idée d'un Dieu méchant. Chez Élie, sans doute Dieu n'est-il pas mis en accusation, mais le personnage principal se suicide et la grâce divine ne lui est donc d'aucun secours.

Tout aussi important sans doute est le clivage entre les deux dimensions de l'être humain que le Père Ernest Gagnon a épinglées sous les étiquettes de «l'homme d'ici» et «l'homme de là». L'introverti et l'extraverti. Les romans d'Élie sont fondés sur cette opposition, de même que nombre d'oeuvres dont les auteurs sont nés autour de 1915, qu'il s'agisse de Robert Charbonneau, de Jean Simard, de Françoise Loranger ou encore d'Anne Hébert, qui publie justement ses premiers écrits en prose, *le Torrent* et *les Chambres de bois*, au cours des années cinquante. L'homme d'ici, c'est bien François condamné par sa mère, la grande Claudine, à la vision fragmentaire, à une véritable myopie qui l'empêche de prendre, affectivement et spiri-

tuellement, son élan vers le monde:

Je touchais au monde par fragments, ceux-là seuls qui m'étaient immédiatement indispensables, et enlevés aussitôt leur utilité terminée; le cahier que je devais ouvrir, pas même la table sur laquelle il se trouvait; le coin d'étable à nettoyer, non la poule qui se perchait sur la fenêtre; et jamais, jamais la campagne offerte par la fenêtre.

Rendu sourd par sa mère qui, dans un moment de colère, le frappe de son trousseau de lourdes clés, François est désormais confiné à la vie intime de ses rêves et de ses pulsions.

Quant à Catherine, dans *les Chambres de bois*, elle meurt presque de l'existence débilitante à laquelle la soumet Michel, son mari, dans un espace bien fermé d'où toute manifestation de vitalité est bannie. La séquestration que vit Catherine fait penser à ce tombeau des rois qu'il faut traverser, au risque d'y périr, pour retrouver à la fin le monde et son propre corps. Tel était aussi le sens de l'aventure de François, qui cependant ne trouve la libération que dans la mort. L'intériorité est donc, chez Anne Hébert comme chez Élie ou Langevin, un espace nocturne, débilitant, le lieu du désespoir et de la mort grandissante. Saint-Denys Garneau, plusieurs années plus tôt, l'avait déjà expérimenté.

Entre le besoin d'affranchissement des personnages d'Anne Hébert, François et Catherine, et celui d'Aaron, le personnage du roman de Thériault (qui paraît en 1954), les ressemblances sont évidentes. Il faut noter cependant que la dimension d'intériorité chez Thériault est beaucoup moins appuyée que chez la plupart des écrivains de l'époque. Il suffit de penser à Agaguk (1958), l'Esquimau qui nous est représenté à travers ses

gestes, ses actes, ses rares paroles et jamais de l'intérieur comme Gabrielle Roy, dans *Rivière sans repos*, nous peindra ses touchantes Esquimaudes. Yves Thériault ne peint pas l'homme d'ici mais l'homme de là. Son inspiration procède de la même dichotomie fondamentale que les autres oeuvres de l'époque, mais elle en explore le versant «extraversif», celui de l'être-pour-autrui. De là, sans doute, le caractère héroïque, épique qui s'attache à ses personnages, mais aussi l'inconsistance qui les mine sourdement. Être de parade, les héros de Thériault n'ont pas la puissance intime qui leur permettrait de soutenir leur attitude de maîtrise, car ils sont dépourvus de véritable intériorité.

Pour compléter ce tableau trop bref des années cinquante, il faut mentionner certains progrès accomplis tant dans la technique romanesque que dans le contenu même de la représentation.

J'ai évoqué déjà les libertés prises à l'égard de l'orthodoxie religieuse, notamment par André Langevin. Il faudrait ajouter le nom d'un Claude Gauvreau, qui publie peu pendant ces années mais qui accumule les manuscrits de première importance, tels les *Dix-sept lettres à un fantôme*, *Étal mixte*, *Beauté baroque*, etc.

Sous l'influence, sans doute, de Mauriac, la peinture du péché fait une timide entrée dans notre roman — je pense au roman catholique d'un Robert Élie. Marcel, narrateur du journal qui forme la deuxième partie de *la Fin des songes*, se suicide par désespoir mais aussi à cause d'un sentiment trop intense de culpabilité, pour avoir fait l'amour avec sa belle-soeur! L'adultère, dans la génération de *la Relève*, est la grande affaire, le péché impardonnable. Il éclipse tous les autres, qui sont de toute façon hors de portée de l'imagination catholique de l'époque. Aussi les romans de Thériault, qui enseignent le plaisir en amour, sur une base conjugale ou non, introduisent-ils un souffle

nouveau. Rares sont les auteurs qui échappent au puritanisme, manifeste ou camouflé. Chez Thériault lui-même, les mutilations que le destin justement thériomorphe, comme dirait Gilbert Durand, c'est-à-dire déguisé en bête féroce, inflige à ses héros, peuvent sembler liées à une culpabilité d'origine sexuelle. Il faut assumer le plaisir, mais c'est pour mieux le payer. Voilà comment on rend tribut, malgré tout, au catholicisme de son enfance.

Quant à la technique narrative, elle évolue de façon moins spectaculaire qu'elle ne le fera au cours des années soixante, mais connaît des progrès tout de même décisifs. Qu'on songe seulement que très peu d'oeuvres de fiction importantes, avant *le Torrent* et le *Journal de Marcel* (dans *la Fin des songes*), ont été écrites à la première personne. Il y a bien le *Journal d'Angéline de Montbrun* (deuxième partie du roman), *la Chair décevante* de Jovette-Alice Bernier, *Orage sur mon corps* d'André Béland, *Circuit 29* de René Chicoine, et j'en oublie sûrement; mais c'est au début des années cinquante que la formule du récit à la première personne marque vraiment un droit de cité accordé à la subjectivité. Quant au roman à la troisième personne, conformément à la tendance qui trouve son expression la plus poussée dans les romans de Sartre et de Simone de Beauvoir, on y trouve la «vision avec», pour reprendre la formule de Jean Pouillon, c'est-à-dire que le narrateur s'emploie à faire connaître strictement le point de vue du personnage, et non un point de vue plus global. Le narrateur du *Temps des hommes* de Langevin, par exemple, n'est pas un narrateur omniscient, et on n'apprend que petit à petit la vérité sur les personnages.

La technique narrative la plus audacieuse est sans doute celle de *Poussière sur la ville*, qui ressemble à celle de *l'Étranger* de Camus. Le récit est à la première personne, mais le narrateur, qui est le personnage central du roman, est un faux narrateur en ce sens qu'il ne s'adresse à personne, qu'il ne parle ni n'écrit,

qu'il n'est pas en situation concrète de narration. Dans les termes de Benveniste, on dira qu'il y a un *je* de l'énoncé mais pas de *je* de l'énonciation. La première personne est un simple artifice grâce auquel l'auteur nous fait connaître les événements du point de vue de son personnage principal, et de son seul point de vue.

Mais Alain Dubois n'est pas le vrai narrateur, c'est un autre qui parle à travers lui dans des énoncés comme les suivants: «Puis tout s'embrouille et je m'endors un peu crispé...» ou encore: «Il s'en faudrait de peu que mon inquiétude ne se précisât».

Cette formule du récit au présent, avec un *je* qui est le titulaire purement formel de la narration, fait éclater le carcan du réalisme traditionnel, mais il faudra attendre encore quelques années avant que nos romanciers se hasardent sur les terres inconnues du Nouveau Roman.

En conclusion, on peut dire que la littérature des années cinquante est à la charnière de deux époques du Québec, d'une part le Québec conservateur et clérical du premier demi-siècle, et d'autre part le Québec libéral, sinon libéré, de la Révolution tranquille.

Les années cinquante ont été une grande époque pour la poésie avec la création de l'Hexagone et la parution d'oeuvres majeures: *Le tombeau des rois*, *Présence de l'absence* et *l'Étoile pourpre*, pour ne nommer que les plus grandes; et une époque également importante pour le roman puisque les oeuvres publiées alors sont en quelque sorte la base sur laquelle s'est élevé l'édifice de la littérature québécoise actuelle. Plusieurs de nos classiques datent de ces années où les écrivains n'étaient pas encore légion, mais où ils étaient assez nombreux, assez talentueux et assez confiants en l'avenir pour concevoir quelques-uns de ces grands textes premiers sur lesquels s'édifie la littérature d'une époque et d'un pays.

LES ANNÉES CINQUANTE

Jacques Allard

Que dire en si peu de temps sur cette décennie assez négligée par la recherche ou la lecture contemporaine? Si je veux respecter le temps qu'on m'alloue, je ne dispose même pas de deux minutes pour passer en revue chacune des années en question. Je renonce donc à l'avance à toute prétention d'exhaustivité et vous propose un exposé réduit au repérage de certains indicateurs de ruptures, glanés de-ci de-là à travers l'histoire et la production de l'époque. Mon topo tient en cinq remarques qu'on voudra bien considérer comme autant d'hypothèses de travail:

1° *Sur la prose narrative*: Deux textes me sollicitent d'abord, *le Torrent* d'Anne Hébert et *le Libraire*, situés aux points extrêmes du parcours. Le premier apparaît en cette année où se terminent la fameuse grève de l'amiante et le mandat de Joseph Charbonneau, évêque de Montréal, alors que des syndiqués sont expulsés de leur unité d'accréditation pour des raisons politiques (ils seraient «communistes») et qu'on se chicane sur la question d'un éventuel manuel d'histoire (qui devrait être «unique»); alors qu'à Québec on légifère sur les publications et la morale...

C'est dans ce contexte autoritaire, aussi clérical que duplessiste, qu'un poète, femme de surcroît, raconte l'histoire d'un jeune homme destiné à l'Église mais qui tue la «sainte-mère» avant que de se tuer lui-même. Voilà qui brisait à l'évidence le traditionnel contrat de lecture. Plus encore: cette histoire se donnait à la première personne comme pour mieux signaler l'intimité, la profondeur, l'individualisation de la nouvelle parole, qui n'était pas précisément la «bonne parole».

A l'autre bout de la décennie, se trouve l'histoire d'un autre déserteur, qui, lui, prétexte sa mort intellectuelle pour mettre en circulation les mots et les idées défendus. Il le fait dans un récit encore personnalisé (à la première personne) avec autant de fausse naïveté que l'autre y mettait de résonance métaphorique. La sournoiserie est ici d'un réalisme sardonique plutôt que poétique. On peut, bien sûr, estimer différemment ces modalisations du décrochage (les deux discours narratifs sont dissemblables) mais les effets de lecture sont similaires: pour qui veut bien lire, la dévaluation de l'autorité régnante fonde les deux entreprises. Et pendant que l'une (A. Hébert) rompt à sa manière le narré traditionnel, l'autre caricature jusqu'à l'écriture même, moquant les lois de l'exposé narratif jusque dans la contre-figure de l'écrivain.

A l'entrée et à la sortie de la décennie se trouvent donc deux bornes significatives des ruptures en cours dans les formes et contenus de la prose narrative. Il faut supposer que l'entredoux décennal constitue un lieu important de transformation. À vérifier chez les Élie, Giroux, Langevin, Thériault et compagnie: n'y aurait-il pas chez eux construction d'un discours personnel, subjectif et libertaire qui s'éloignerait graduellement du modèle historique (contemporain, objectif)?

2° *Du côté de la poésie.* L'aventure des peintres et poètes de la décennie précédente ne se continue-t-elle pas? Après

toutes les marques rupturantes que constituaient les écrits de Thérèse Renaud, Gilles Hénault, Paul-Marie Lapointe, Alain Grandbois, Paul-Émile Borduas (et d'autres), viennent les éditions Erta (1949), celles de l'Hexagone (1953), et d'Orphée (1955); viennent Giguère, Miron, Préfontaine, Pilon et tant d'autres. Que font-ils tous, sinon d'agrandir la brèche-modernité, en disant le corps, le désir, la différence, la subjectivité. Celui qui a baptisé cette époque de *l'Âge de la parole* (Roland Giguère) avait dès 1951 donné le sens porté par cette nouvelle écriture d'après-guerre. Dans les *Yeux fixes*, Giguère disait: «Je suis debout, accoudé à la dernière barrière de l'être, l'oeil rivé aux petites explosions, qui secouent les galeries, je me souviens avoir déposé des mines un peu partout, à l'intérieur, pour voir». On peut aussi se souvenir de celle qui descendait, «prunelles crevées» au *Tombeau des rois* (1953), ne serait-ce que pour évaluer le coût du nouveau regard. Davantage: il faudrait relire certains autres textes, ceux de T. Renaud et Claude Gauvreau qui avaient déjà contesté et la figuration et le sujet, s'adonnant au pur jeu du signifiant.

Une autre facette importante de la production poétique de l'époque se donne dans la territorialisation de la parole, graduant la thématique du pays. Il faudrait peut-être mettre ce fait bien connu en rapport avec le refus, de la part du gouvernement québécois (en 1954), de reconnaître les frontières labradoriennes établies par le Conseil privé de Londres.

3° *Du côté du théâtre*. Ici les indicateurs de rupture se font moins perceptibles, sans doute beaucoup moins nombreux. Après *Ti-Coq* (créé en 1948) l'audace n'est pas fréquente. Relevons tout de même le triomphe du jeune Marcel Dubé avec *Zone*. Souvenons-nous de son Tarzan transgresseur dont la figure christique, tragique, en fait un messager du changement. Et remarquons qu'à cette époque aussi le théâtre paraît être à la

remorque des autres manifestations littéraires. Relevons enfin dans les contenus véhiculés la charge assez générale contre le père et l'autorité: voir chez Dubé, Loranger, Dufresne. Voir aussi chez Langevin: *L'Oeil du peuple* (1957). Chez Ferron: *les Grands soleils* (1958) où le jeu sur les formes s'accorde à son sujet historique.

Le théâtre reprenait donc généralement le discours du sujet et de la liberté.

4° *Les nouveaux lieux de discours*. Il s'agit des revues, d'abord. Le poème fameux d'Éluard a-t-il eu ici une fortune particulière? On peut y songer si on observe l'importance de la sémie libertaire, manifeste jusque dans les titres de certaines revues, aux frontières mêmes de la décennie. *Cité libre* paraît effectivement en 1950, dans la foulée de la *Nouvelle Relève*, de l'action catholique, fondée par Gérard Pelletier et Pierre-Elliott Trudeau et présentant un véritable front contestataire, parallèlement aux élans d'un certain *Refus global*. À l'autre bout de la décennie, viendra *Liberté*, fondée en 1959 par Jacques Godbout et Jean-Guy Pilon. Entre les deux, d'autres initiatives dont celle de Jean-Jules Richard qui regroupera autour de sa *Place Publique* (fondée en 1951) ses amis Tranquille, Giguère, Hénault, Laporte, Gélinas. Et puis, encore vers la fin de notre époque: *Situations* lancée par Guido Molinari, Fernande Saint-Martin et d'autres. Il y a dans tous ces organes un vaste mouvement qui se trahit jusque dans *le Devoir* d'Henri Bourassa où Gilles Marcotte écrit à partir de 1950 et où se manifesterà le frère Untel (Desbiens), en 1959, à l'invite d'André Laurendeau.

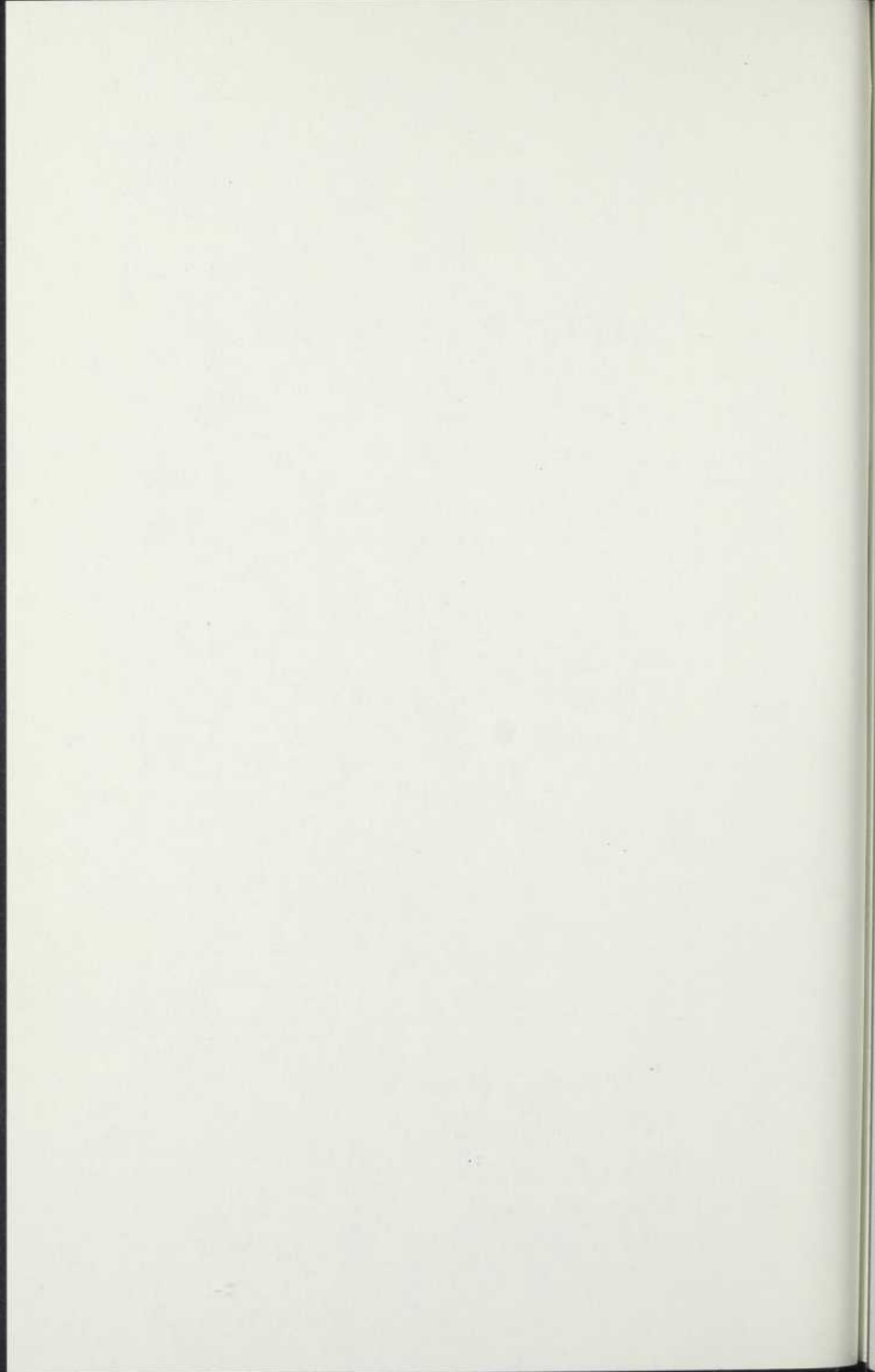
À ces nouveaux lieux qui manifestent divers niveaux et diverses espèces de discours sociaux et culturels, novateurs et «rupturants», il faut ajouter la venue de la télévision de Radio-Canada (1952) où la couverture fédérale permettra à notre intelligentsia de tester beaucoup de résistances. Et la maison

abritera même confortablement plusieurs artisans intellectuels, assurant pour la première fois dans notre histoire (si l'on fait exception des «tablettes» politiques) la stabilité économique de nouveaux écrivains et écrivains; provoquant la naissance de notre expression cinématographique pour ensuite lui nuire, comme on sait, avec ses propres productions (téléthéâtres).

5^o *Conclusion.* D'un point de vue socio-critique, il faut considérer la décennie cinquante comme la dernière étape de toute une époque intervallaire qui débute dans les années trente. Ce qui s'y marque: l'achèvement et le terme d'un discours communautaire à saveur paroissiale, cléricale, conservatrice; c'est le démembrement, la déconstruction lente de l'unanimité, de l'unicité factice du pouvoir et d'un certain savoir; la perforation des vieilles cartes sociales, narratives et poétiques. C'est l'installation du principe d'incertitude qui fonde toute réflexion, c'est l'accession au discours personnalisé, individualisé même si la re-territorialisation annonce déjà le discours nationalitaire qui va bientôt proliférer, devenir péquiste, avant de se déraciner comme il le fait depuis 1970.

On doit sans doute estimer que de 1930 à 1960, c'est la modernité (l'accès au monde contemporain) qui nous vient avant que de nous conduire à ce qu'on appelle le «post-modernisme», au temps présent de l'irrésolution, de l'autoréférence, de la performance autobiographique, tout cela qui nous situe dans le vécu désarmé du monde occidental, déjà atomisé dans sa conscience même.

ATELIER 1960-1970



LES ANNÉES 60: UNE TRADITION DE RUPTURE

Lise Gauvin

Trois pièges nous guettent lorsqu'on regarde le passé et surtout le passé récent: la nostalgie, l'effet-miroir ou, au contraire, le rejet. Je ne crois pas y échapper, cherchant, à travers l'histoire des années 60, ce qui a pu marquer mon présent. D'où une lecture nécessairement orientée et un parallélisme inévitable avec le contemporain.

De cette époque bornée à droite par la mort de Duplessis et à gauche par un FLQ sanctionné par la Loi des mesures de guerre, que retenir? En revoyant la chronologie, on ne peut que constater un mouvement qui donne une impression de vertige. Sur une toile de fond révolutionnaire et pendant que des bombes sautent dans les boîtes aux lettres, les années 60 accumulent réformes et réformettes. On n'en finirait plus de dénombrer les réalisations d'une collectivité en mal de courants d'air et de rayons de soleil, qui s'agite et s'ébroue avec l'ardeur d'écoliers trop sages aux prises avec un printemps tardif et inespéré. Mentionnons seulement, pour mémoire, la fondation du Mouvement laïc de langue française, la création de l'Office de la langue fran-

çaise, de la Commission Parent, du Ministère des Affaires culturelles, du Ministère de l'éducation, la nationalisation de l'électricité, la rédaction du Rapport Rioux sur l'enseignement des arts à l'école et l'adoption de la loi sur la capacité juridique de la femme mariée, jusque-là considérée comme mineure. Pendant ce temps, Ottawa crée la Commission Laurendeau-Dunton sur le Bilinguisme et le Biculturalisme, cette fameuse commission dont on ne retiendra ensuite que la moitié des recommandations, quitte à faire du B.B. en question un infirme ou un avorton. À moins qu'il ne s'agisse d'une simple amputation *rationnelle*, analogue à celle subie récemment par Charles-François Papineau des *Têtes* du même nom. Sur la scène politique provinciale, ceux parmi les Québécois qui n'ont pas encore pris le chemin du fonctionnarisme s'occupent à créer des partis ou des variantes de partis: le Rassemblement pour l'Indépendance nationale (R.I.N., 1960), le Parti républicain du Québec (P.R.Q., 1962), le Front de Libération du Québec (F.L.Q., 1963), le Parti Rhinocéros (1964), le Ralliement national (1966), le Mouvement Souveraineté-Association qui, fusionné avec le R.N. et le R.I.N., deviendra le Parti québécois en 1968. Et c'est ainsi que le Canada français passe subtilement — et théoriquement — aux mains du Québec. Un certain général connu de France et d'Angleterre vient donner son appui à la «Cause»! Son «Vive le Québec libre» coïncide, plus encore qu'avec l'Âge de la parole, qui désigne généralement cette époque, avec l'Ère de la proclamation, à mon avis plus apte à identifier ce temps où l'on croyait qu'il suffisait de dire et de proclamer les choses pour les faire exister.

Sur le plan littéraire, les jeunes gens impatients de tout à l'heure s'en donnent à coeur joie. Ils ont un Aquarium comme piscine, un Libraire pour leur prêter des livres à l'index, des Trous de mémoire pour cacher balles et munitions en vue du

Prochain Épisode, celui qu'on ne cessera d'attendre, comme le Godot de Beckett. On n'a pas peur de s'engager sur la ligne du risque et d'oser, en toute liberté, décliner ses Partis pris. L'été promet d'être chaud. Certains en mettraient leur Main au feu. D'autres posent placidement le Couteau sur la Table et saluent les Galarneau au passage, mangeurs de hot-dogs et avaleurs de cahiers. L'Insolence est de rigueur. On sait déjà, avec Emmanuel, que la Saison sera brève et que bientôt un Hiver de force, comme la camisole, mettra fin aux joyeux ébats.

À la faveur de la Nuit, on se raconte des Contes incertains qui font fuir les Belles-Soeurs en colère et on conseille gentiment aux Germaine de ne pas pleurer. Ne reste plus qu'une assemblée de Cassés et de Cabochons qui hurlent leur mal au corps comme leur mal au pays. Puis, au moment où la Barre du Jour se lève, et avant que leur révolte ne soit tout à fait avalée, un Homme passe qui rapaille les morceaux épars du puzzle et arrive à faire une somme avec des fragments. Le feu de camp s'achève. On ne sait trop si le pique-nique prévu pour le lendemain midi aura lieu au bosquet d'Arbres du Jardin botannique ou à côté des Herbes rouges qui, malgré la Mainmise des herbares de Californie, dressent discrètement la tête à travers les pavés urbains. Pour plus de sûreté, chacun achète la Flore laurentienne et va herboriser dans les champs en rêvant à la prochaine nuit, collective celle-là, d'une poésie à la recherche d'un Pays sans bon sens.

Plus sérieusement, et puisqu'on me demande de qualifier cette époque, je dirai qu'elle amorce ce qu'on pourrait appeler une tradition de rupture. Il ne s'agit pas de prétendre que cette génération a eu le monopole des ruptures. Elles sont seulement plus marquées, plus affichées et revendiquées comme telles parce que plus radicales, plus globales. Ruptures déjà proclamées donc par la parole manifestaire de l'ancêtre commun, dont

chacun à divers titres se réclame, Borduas. Il me paraît significatif de constater que les témoins des années 40 aient «oublié» de mentionner l'existence du groupe. Les véritables contemporains de Refus global sont ceux qui ont pris la parole dans les années 60, 70 et même 80, comme on a pu le constater hier par l'intervention de Nicole Brossard.

Ruptures surtout visibles du côté des revues, où les groupes plus que jamais s'affirment en s'opposant. *Liberté*, fondée en 1958, rompt avec une certaine atmosphère d'enfermement et d'encerclement et se veut carrefour et dialogue: la revue accueille dans ses pages aussi bien les textes sur la fatigue culturelle du Canada-français, l'indépendance, le problème de la langue, le laïcisme que des écrits sur Varèse ou Henry Miller.

Quant à *Parti pris*, plus politique que *Liberté*, plus culturelle que *Socialisme québécois*, plus indépendantiste que *Situations*, ses oppositions sont nombreuses. Ruptures idéologiques d'abord avec le traditionalisme défini par ses constituantes, c'est-à-dire le cléricalisme théocratique, l'alliance du trône et de l'autel, l'éducation classique à dominante clérico-bourgeoise, et, d'autre part, le nationalisme messianique axé sur la survie. L'édification d'un royaume compensatoire trahit la démission collective face à un présent qui échappe. «Nous n'avons pas d'histoires, nous nous sommes réfugiés dans l'éternel», écrit Chamberland. Rupture encore avec ceux qui, tels les aînés de *Cité Libre*, avaient également refusé la tradition mais opté pour le pan-canadianisme, l'humanisme abstrait, le parti pris de l'objectivité et un internationalisme qui faisait l'économie du concept de nation.

Rupture enfin avec une certaine conception de l'écrivain appliqué à dénombrer ses prunelles crevées et ses beaux os, et absorbé à décrire les marais de la vie intérieure. «Dans mon pays désagrégé, écrit Aquin, je refuse l'apaisement que j'ai toujours

cherché dans la cérémonie bégayante de l'écriture». L'écrivain se considère comme un privilégié et un bourgeois: transformant sa mauvaise conscience sartrienne en conscience collective, il cherche à articuler sa parole au mal d'être et à la dépossession de tous. Jusqu'à quel point la littérature est une institution qui sert de caution aux autres systèmes existants, se demande-t-on? Jusqu'à quel point le salut par l'écriture est-il une échappée, une valeur-refuge, une variante du mythe des compétences et du succès personnel proclamé par la génération de *Cité Libre*? Et comment rendre sensible l'aliénation sans recourir — du moins partiellement et provisoirement — au langage même qui la manifeste, c'est-à-dire le joul?

C'est par cette réflexion sur le rapport entre la littérature et le politique, sur la littérature comme institution, sur la fonction même du littéraire et sur le statut de l'écrivain que se démarquent, à mon avis, les partis pris des régionalistes, plus enclins à ramener l'enracinement à des questions de contenu, voire de soupes aux pois, de ceintures fléchées ou de village très peu planétaire.

Refusant les stéréotypes du mage ou de l'éclaireur, l'écrivain de Parti pris s'engage dans l'écriture — problématique et critique — d'une situation elle-même problématique, construisant à partir de cette double négation le Blues de la Presqu'Amérique. La poésie de cette époque s'écrit surtout au pluriel. «Nous sommes nombreux, silencieux, rabotés, raboteux», proclame alors, en mille et une variantes, des textes appliqués à décrire le paysage des exils, des appartenances et la difficile conquête d'une poétique.

Cette conception du littéraire n'est-elle pas sitôt exprimée qu'un autre groupe la nie à son tour, ou du moins prend des distances avec elle. Malgré ses numéros Miron et Parti pris, la Barre du Jour propose une autre conception de l'écrivain,

et conséquemment de l'écriture. Le refus est moins global, plus sélectif. La rédaction précise dans son premier numéro qu'elle ne défendra «aucune idéologie politique, mais ne pourra qu'acquiescer à tous les textes de valeur littéraire qui lui seront soumis, bien qu'ils fussent empreints de caractère politique». En fait, l'équipe s'engage dans une série de renouvellements, transgressions et trans-versions du dire poétique, néglige Sartre pour Barthes, Kristeva et Sollers et s'engage, du moins pour un temps, sur la voie du formalisme. La nouvelle écriture veut rompre avec les habitudes de lecture acquises et propose la matérialité du texte comme premier ou seul espace à explorer. Là, les révolutions sont d'abord textuelles. On se demande moins pourquoi et pour qui écrire que comment. On se demande moins également comment être écrivain québécois qu'être écrivain tout court.

Des ruptures équivalentes se notent du côté du roman. Aquin déconstruit le récit, le casse, le brouille par accumulation et entropie. Marie-Claire Blais et Réjean Ducharme jouent de la forme romanesque avec une impertinence toute rimbaldienne, pendant que Godbout ironise et cherche à situer le personnage de l'écrivain parmi les paradoxes d'un monde en mutations. C'est, comme le dit Gilles Marcotte, «le roman à l'imparfait», c'est-à-dire, roman de l'inachèvement, de ce qui se donne, dans son projet même, comme expérience de langage jamais terminée, interminable. Les grandes fresques sociales à la Gabrielle Roy ne sont plus possibles. Le roman devient lui-même en quelque sorte un Bonheur d'occasion. Une littérature doute d'elle-même, de sa fonction et n'a jamais été aussi appliquée à se justifier. Tout en affichant hautement ses partis pris, ses révoltes, elle s'édifie peu à peu, à partir de son interrogation même. Vieilles traditions d'avant-garde, me dira-t-on. Oppositions dynamiques. Évidemment. Dans le contexte du Québec des années 60,

il me semble difficile toutefois de ramener au seul champ littéraire ou formel les enjeux de ces affirmations-négations.

Ruptures donc, mais, comme celles de Borduas, ruptures inaugurales, fondatrices. À cause de cet héritage de ruptures, nous sommes maintenant pris, qu'on le veuille ou non, avec une culture et une littérature comme référence. C'est lourd à porter, pour nous qui précisément depuis une vingtaine d'années avons l'habitude de recommencer le monde à chaque jour, pour nous qui avons l'habitude de décliner passé avec passif et passéisme et de vivre dans l'attente toujours déçue d'une apocalypse salvatrice et libérante. C'est donc à une réflexion sur la lecture que l'on peut faire des années 60 que j'aimerais vous convier en terminant. Où se situer dans les attitudes extrêmes que je signalais au début et que j'ai entendues de part et d'autre?

Peut-on parler, par rapport aux années 60, d'essoufflement culturel ou littéraire? Attitude nostalgique que privilégient les maniaques du désenchantement, les spécialistes du défaitisme et les mordus du messianisme à rebours. Faudrait-il par contre réécrire Aquin, ou tout au moins rééditer ses textes percutants sur «la Fatigue culturelle du Canada-français», «Profession-écrivain», ou sa lettre de démission de *Liberté*? Attitude mimétique qui supposerait qu'il n'y a rien de nouveau sous le ciel du Québec et qu'on peut se raconter sans fin les mêmes histoires sans tenir compte de l'Histoire, aussi modeste soit-elle. Peut-on prétendre, au contraire, que l'art et la littérature n'ont rien à voir avec le politique et que, toute question nationaliste étant considérée comme étroite, mesquine et démodée, le créateur n'a de comptes à rendre qu'à lui-même et au fonctionnaire chargé de lui octroyer des bourses? Lecture-rejet donc, mais aussi lecture traditionaliste parce que fidèle à la tradition de rupture des années 60. Il me semble en tout cas que nous avons tendance, collectivement, à avoir la mémoire qui flanche,

et ce malgré notre devise et nos plaques ridicules. Pendant qu'on argumente indéfiniment à savoir si la porte d'en avant sera chromée, peinte ou décapée, on nous ménage discrètement une sortie par la fenêtre du troisième étage. Au moment où une littérature s'institutionnalise et où l'écrivain doit revendiquer les protections élémentaires liées au travail qu'il produit, est-ce utopique ou nostalgique de penser qu'il revendique également son droit à tous les registres de la parole? Ce qui n'empêche pas la littérature d'être d'abord un jeu et un jeu à la recherche d'un langage qui toujours transgressera la langue commune.

Le pique-nique qui se préparait tout à l'heure a eu lieu et n'a pas eu lieu. Une vie en prose, quotidienne, menaçante et constamment menacée succède à la poésie prospective des années 60. C'est avec cela qu'il faut désormais compter.

D'EMBLÉE, LA RUPTURE

André Vanasse

Les années soixante s'inscrivent d'emblée sous le signe de la rupture. Rupture politique d'abord: après vingt années du règne duplessiste, le parti libéral prend le pouvoir et inaugure l'ère de la révolution tranquille; révolution plus ou moins tranquille, en fait, parce qu'au même moment naît le FLQ dont l'action se fera sentir tout au long de la décennie et connaîtra son moment le plus dramatique lors des événements d'octobre 70 quand Pierre Laporte, qui fut, j'en parlerai plus loin, ministre des affaires culturelles, connaîtra une fin tragique.

Les années soixante sont touchées par un souffle nouveau qui balaie toutes nos institutions. C'est à cette époque que s'amorce la réforme de l'éducation grâce au rapport Parent publié en 1964. Polyvalentes, Cégeps et le réseau de l'Université du Québec modifieront considérablement un système d'éducation qui jusqu'alors n'avait pas connu de réformes majeures depuis le début du XXe siècle.

Au niveau culturel, les changements sont tout aussi spectaculaires: Jean Lesage annonce dès mars 1961 la création du Ministère des affaires culturelles. Georges-Émile Lapalme sera

nommé ministre tandis que Guy Frégault occupera, dès avril 1961, le poste de sous-ministre.

Au ministère on voit les choses en grand. Finie l'époque où la culture relevait de l'agriculture, on crée, en novembre de la même année, le conseil provincial des arts qui regroupe une trentaine de personnalités dont les écrivains Jean-Louis Gagnon, André Laurendeau, Gilles Marcotte, Jean-Guy Pilon, Jean Simard, Yves Thériault, Rina Lasnier, le jésuite Pierre Angers et le frère Clément Locquell.

Cette même année voit la naissance de la délégation générale du Québec à Paris. L'écrivain Robert Élie y occupe le poste d'attaché culturel. Eugène Cloutier pour sa part est nommé directeur de la maison canadienne.

La lutte pour le pouvoir culturel, entre Québec et Ottawa, dépasse nos frontières. La querelle est d'autant plus virulente qu'on projette, à Québec, d'établir un «département du Canada-français d'outre-frontières».

Voilà pour les grands projets gouvernementaux. Leurs réalisations, elles, connaîtront, plus souvent qu'autrement, des ratés. On ne peut créer des organismes sans leur donner les ressources qui leur permettent de fonctionner. À cause des moyens ridicules dont dispose le ministère, (son budget «administratif» est fixé à 21 500\$ en 1961-62 et réduit à 13 500\$ pour les deux années suivantes) le ministre Lapalme démissionne en adressant une lettre au Premier ministre dans laquelle il fait état de ses déboires. Il termine sur une note qui est littéralement un cri d'alarme :

Le ministre des Affaires culturelles ne peut, sans justification, continuer à exister. Il n'est pas nécessaire d'avoir un ministre dont les pouvoirs sont réduits absolument à zéro et qui ne peut signer à coup sûr une réquisition de

1 000\$, alors que sa signature (personnelle) auprès d'une banque serait acceptée pour une somme infiniment supérieure.¹

Pierre Laporte, le Ministre remplaçant, ne fera pas mieux. Il présente pourtant, en novembre 1965, un rapport intitulé *Livre blanc du ministre des Affaires culturelles* et dont Jean-Paul Lallier dira, sans son propre livre sur la culture qu'il était «d'une bonne facture et d'une qualité remarquable» (p. 17).

Pourtant ce document ne sera jamais publié ni même déposé à l'assemblée nationale!

En fait, c'est dans le secteur privé et plus précisément grâce aux revues que la question culturelle pourra être débattue sur la place publique. Dans sa livraison mars/avril 1967, la revue *Liberté*, sans doute inspirée par le Rapport Rioux (1966) sur l'enseignement des arts, lance son premier tribunal de la culture où elle fait le procès de nos politiques culturelles. L'impact est considérable. *Liberté*, comme du reste d'autres revues, aura permis aux intellectuels de cette époque de s'exprimer librement et de faire valoir leurs opinions auprès de gouvernements prompts à créer des organismes mais peu soucieux de les faire vivre. De ce point de vue, les revues culturelles ont été véritablement des chiens de garde.

Au cours des années 50, c'est *Cité Libre* qui joue à fond son rôle critique. À partir de 1958, c'est *Liberté* qui lui vole le flambeau. À cause de son franc parler, *Liberté* fait peur. Le député Louis-Joseph Pigeon croira de son devoir de fustiger, en avril 1961, le Conseil des Arts parce qu'il aura accordé une subvention à cette revue subversive.

1. J.-P Lallier, *Pour l'évolution de la politique culturelle*, p. 15.

En 1963 naît *Parti Pris*, revue culturelle infiniment plus radicale que *Liberté*. Ainsi dès le premier numéro, elle affirme sa sympathie pour le PLQ dans un article signé par Jean-Marc Piotte («Du Duplessisme au PLQ») où il est dit que «la violence qui a commencé au Québec deviendra de plus en plus organisée et systématique». (p. 29)

Liberté et *Parti Pris* sont exemplaires. Mais elles ne sont pas seules. De fait, entre 1960 et 1970, près de trente revues verront le jour. Il s'agit là d'un phénomène remarquable quand on songe aux années calmes des décennies précédentes.

Mais les revues culturelles ne sont pas seules en cause. Le livre devient soudain un instrument de changement culturel de toute première importance. *Les insolences du Frère Untel* (1961) sont tirées à plus de cent mille exemplaires. De fait l'édition connaît un boum fracassant: en 1961, il y avait 23 maisons d'éditions; en 1970, leur nombre aura doublé pour passer à 47.

L'augmentation des oeuvres de création est à l'avenant. En 1961, il s'était publié 21 romans et 14 recueils de poésie. En 1970, les chiffres sont multipliés par trois (et même plus): 68 romans (dont 14 rééditions) et 51 recueils de poésie. Évidemment nous sommes loin des 180 romans (dont 52 rééditions) et des 74 recueils publiés en 1980.

Ces statistiques révèlent un phénomène intéressant: la poésie occupe une place de premier choix dans la production de l'époque. N'étant pas spécialiste du domaine, je laisserai à d'autres le soin d'en parler plus longuement me contentant de faire quelques remarques sur le sujet en signalant d'abord que la parution chez Seghers à Paris de *La Poésie canadienne* d'Alain Bosquet doit être considérée comme un événement marquant: notre poésie traverse les frontières au moment où l'Hexagone connaît son âge d'or. Gaston Miron, l'infatigable et volubile animateur de la maison d'édition, réussit à imposer les poètes de sa généra-

tion tout en se méritant lui-même le prix d'*Études françaises* avec *l'Homme rapaillé*. Ont droit de reconnaissance officielle en tant que porte-parole d'une poésie profondément québécoise les Alain Grandbois, Rina Lasnier, Jean-Guy Pilon, Paul-Marie Lapointe, Roland Giguère, Fernand Ouellette, Gilles Hénault, Michel van Schendel, Yves Préfontaine, Juan Garcia, Claude Péloquin, etc.

Mais il n'y a pas que l'Hexagone. Anne Hébert, Paul Chamberland, Jacques Brault, Gatien Lapointe (à qui je rends un hommage posthume aujourd'hui) occupent une place de premier plan au cours de cette décennie.

Ainsi si l'Hexagone se révèle la maison d'édition la mieux assise, d'autres tendent de lui faire concurrence (Atys, Estérel, Déom) et surtout de donner une nouvelle impulsion à une poésie qui, parce qu'elle est au faite de sa gloire, commence à se figer. De ce point de vue *La Barre du Jour* avec Nicole Brosard, et les *Herbes Rouges* dirigées par les frères Hébert seront au coeur d'une révolution esthétique qui bouleversera la poésie des années '70.

Quant aux romans, sa position est moins claire: il n'y a pas, comme en poésie, de leader incontesté: le cercle du Livre de France tout comme la maison Beauchemin, est déjà sur son déclin. Les éditions du jour, pour leur part, ne s'affirmeront, et de façon combien éclatante, qu'à la fin de la décennie.

Cette situation de faiblesse, d'extrême vulnérabilité même, explique, aussi contradictoire que cela puisse paraître, sa surprenante vitalité. Dans un Québec en pleine remise en question pourra naître une production romanesque aux formes éclatées. Le roman des années soixante, de ce point de vue, me paraît unique et exemplaire: aucune certitude, aucune forme acquise. On assiste alors à des métamorphoses parfois saisissantes.

Il suffit de se rappeler les premières oeuvres de Marie-Claire Blais (*Tête blanche, la Belle Bête*) pour mesurer l'impact d'*Une saison dans la vie d'Emmanuel*. Marie-Claire Blais, du reste, ne cessera de modifier ses techniques d'écriture tout au long de sa carrière. En font foi *les Nuits de l'underground* et *Visions d'Anna*.

Même commentaire pour Gérard Bessette. Après *le Libraire* et *les Pédagogues* voici qu'il lance sans coup férir *L'incubation* un roman radicalement différent des précédents. Les lois du récit et de la ponctuation sont bousculées de fond en comble de manière à mieux faire valoir le «stream of consciousness» qui soutient tout le texte.

Que dire aussi de Jacques Godbout? Peut-on comparer *l'Aquarium* à *Salut Galarneau*? Entre les deux l'écart est si considérable qu'on a peine à croire que ces deux romans ont été créés par le même auteur.

Par ailleurs, ceux qui connaissent bien les écrits de Jacques Ferron, peuvent mesurer la distance qui sépare *Le Licou* du *Ciel de Québec*. À ce titre, il est peut-être bon de savoir que toute la première scène de *Licou* a d'abord été écrite en alexandrins (à l'exception des trois dernières répliques) et que le sujet de cette pièce, produite sur le modèle de la commedia dell'arte, traitait des rapports nécessairement comiques entre Dorante, le maître, et Grégoire, son serviteur. Le sujet ne faisait pas très québécois pas plus, du reste, que ceux des autres pièces qui allaient suivre (*Tante Élise, l'Ogre, le Cheval de Don Juan*). Ce qu'il faut noter au sujet de ces ruptures c'est que, dans tous les cas (à l'exception de Gérard Bessette) les ruptures formelles sont nées de ruptures de contenu: Marie-Claire Blais, Jacques Godbout, et Jacques Ferron choisissent de parler sans maquillage ni artifice de la réalité québécoise telle qu'elle est, c'est-à-dire d'une réalité plus souvent qu'autrement triviale. Dans ce

sens, on peut dire que leurs romans s'inscrivent d'emblée dans le carnavalesque (selon les catégories de Bakhtine) par la mise en écho du vulgaire et du sublime.

Les quelques exemples montrent à l'évidence, du moins il me semble, que le roman québécois des années soixante est fortement marqué par les ruptures. À ce titre, on s'est beaucoup interrogé sur l'incapacité des romanciers à rendre compte de la situation politique vécue à cette époque. De fait, la critique et les lecteurs auraient souhaité que soit transposé mot à mot le discours politique dans le discours littéraire. On aurait voulu, pour reprendre l'image de Stendhal, que le romancier promène son miroir dans la rue. Personne n'a compris (moi le premier) que ce voeu d'une coïncidence parfaite était vain même s'il fut en partie réalisé par Hubert Aquin dans *Prochain épisode* et par Claude Jasmin dans *Ethel et le Terroriste*. Personne n'a compris à cette époque qu'il n'y a pas coïncidence entre les formes littéraires d'une époque et sa réalité politique.

La révolution littéraire s'est bel et bien accompli mais sur un autre plan touchant en profondeur notre esthétique romanesque. L'écrivain, sans doute pour la première fois dans l'histoire littéraire du Québec si l'on considère qu'il s'agit d'un fait collectif, assume la réalité québécoise en l'intégrant de plain pied dans son univers romanesque.

On ne peut comprendre l'impact de ce choix esthétique (et de fait profondément politique) sans faire des comparaisons. Dans la période des années soixante, il est incontestable que l'écrivain le plus important, sans doute parce qu'il était le plus prolifique, a été Yves Thériault. À son crédit 25 oeuvres (dont la moitié sont des rééditions) publiées au cours de la décennie. Au rythme où il publie, il est évident que Thériault produit selon une recette qui l'oblige à ne pas se préoccuper des remous qui secouent le monde littéraire. Il choisit, cela me paraît symptoma-

tique, de parler surtout de l'autre: le Juif, l'Indien, l'Esquimau, le Basque, le Scandinave, bref de décrire la figure de l'étranger sous toutes ses formes. En soi, cela n'a aucune importance. Le romancier est libre de trouver son inspiration là où ça lui plaît. Il n'en demeure pas moins qu'en procédant ainsi, Yves Thériault s'exclut en quelque sorte de son propre milieu pour entreprendre une description de l'autre et de l'ailleurs qui le rend à peu près imperméable aux recherches formelles de son époque. Voilà pourquoi, Yves Thériault appartient, à cause de ses choix esthétiques, à la période des années cinquante.

D'autres écrivains par contre, c'est-à-dire ceux qui font leurs premières armes, s'inscrivent d'emblée dans le mouvement du renouvellement des formes romanesques. D'abord Jacques Benoît avec *Jos Carbone*. Pourtant son roman (ou conte selon Jacques Ferron) se déroule dans une forêt un peu mythique. Mais le fait de l'avoir nommé «Saint-Forficule» ne peut tromper le lecteur. De toute façon, il ne s'agit pas de s'arrêter aux dénominations mais au ton. De ce point de vue, *Jos Carbone* s'apparente incontestablement aux romans dont je viens de parler. En outre, et les romans qui suivront le montrent à l'évidence, Jacques Benoît rompt radicalement avec le genre romanesque traditionnel en s'orientant délibérément du côté du fantastique, genre qui connaît actuellement, François Barcelo peut en témoigner, une vogue certaine.

Même commentaire pour Roch Carrier qui avec *La Guerre Yes Sir* s'inscrit dans le courant carnavalesque au même titre que Victor-Lévy Beaulieu particulièrement avec *Jos Connaissant* qui, à mes yeux, est l'une de ses plus belles réussites.

Je constate un peu tardivement que je n'ai pas parlé du *Cabochon* d'André Major, du *Cassé* de Jacques Renaud et de *la Ville inhumaine* de Laurent Girouard. Oublis, je le reconnais, un peu volontaires parce que si je dois admettre qu'ils ont

été à l'origine du bouleversement des formes romanesques qui caractérisent cette époque, ils ne me paraissent pas pour autant aussi réussis que ceux dont je viens de parler.

Reste finalement le cas Ducharme sans doute l'événement de cette décennie, événement sur lequel je ne veux pas revenir puisqu'il est définitivement prouvé que *l'Avalée des avalées* n'est pas l'oeuvre de Naïm Kattan!

Le cas Ducharme, d'un point de la révolution des formes, me paraît assez complexe. J'ai essayé de montrer, dans un article comparatif entre Victor-Lévy Beaulieu et Réjean Ducharme comment l'un et l'autre s'opposent: le premier, Beaulieu, surinvestit les «choses», le second, Ducharme, surinvestit les mots. Ainsi, chez Beaulieu le travail formel porte sur le narratif alors que celui de Ducharme concerne au premier chef le champ sémantique. Il serait trop long de développer ici l'argumentation mais quoi qu'il en soit, il est clair que le travail que Ducharme a accompli sur le langage, non pas en essayant d'introduire un nouveau réel québécois mais en minant le langage de l'intérieur, constitue une entreprise fascinante.

Voilà en gros un aperçu des ruptures plus que des continuités dans la période des années '60. Je sais pertinemment qu'il y a des oublis. J'aurais dû parler plus longuement d'Acquin par exemple ou de Gilbert Larocque. Mais on avouera qu'il n'est pas facile de couvrir dix ans de littérature en dix minutes!

Ne serait-ce qu'à titre indicatif, je me permets de vous donner la liste des revues et leur date de fondation:

- 1961 *Livres et Auteurs canadiens* (1969 = *Livres et Auteurs québécois*)
- 1962 La revue *Maintenant*
- 1963 *Parti Pris*
- Incidences*

- Lettres et écritures*
- 1964 *Études françaises*
Les Cahiers de l'ACIA
Lectures
Révolution québécoise
- 1965 *Vient de paraître*
La Barre du Jour
- 1966 *Socialisme 66 (- 67, 68, 70)*
Théâtre vivant
Poésie
Recherche sociographique
Culture vivante
La Scène au Canada
- 1967 *Voix et Images du pays (1975: Voix et Images)*
Les Herbes Rouges
- 1968 *Dimensions (= DIMENSIONS)*
- 1969 *Vie française*
Études littéraires
Ellipse
Mainmise
- 1970 *Nord*
Protée
- et
- 1971 *Critère*
L'Illettré

LA JEUNE POÉSIE ACADIENNE

Raymond Guy LeBlanc

Association des Écrivains Acadiens

I—Remarques préliminaires

Il était essentiel pour nous d'éclaircir l'image qu'on se fait ailleurs de notre «discours», en particulier, celle de l'Acadie martyre, d'où nos propos.

Nous tenions également à démontrer par notre manière de vous parler que notre modernité impliquait également une écriture de l'aujourd'hui, d'où les textes préparés à l'avance ajustés à une écriture de nuit favorisant l'éclatement des images et l'exactitude de notre sensibilité.

Le langage que nous avons tenu à votre colloque participait davantage de l'expression des images de notre poésie qu'à une explication d'une prétendue «scienficité», (pour créer un mot exprimant cette réalité); par là, c'était notre manière «d'intuitionner», de symboliser par des images qui tiennent du réel (pomme, homard) l'énergie créatrice issue du peuple (complaintes) qui consiste, pour nous, à écrire des textes à lire, donc à être entendus, davantage que des textes à voir (pris dans le sens

de l'esthétisme de la modernité), d'où l'expression de rattachement, de continuité, la tradition orale.

Cela ne veut pas dire pour autant que notre poésie ne se rattache qu'à cette tradition; elle est quand même une poésie écrite. Et, à ce titre, elle est multiple, n'offre pas de cohérence systématique sous une prétendue idéologie néo-nationaliste, sauf peut-être, à ses débuts (1968-1972) et encore là avec des nuances et des vérités qui tiennent du vécu, de l'inconscient sans être complètement comprises à ce moment-là. (voir Annexes, texte de Marguerite Maillet)

Ainsi, nous voulons ajouter, après coup, ces quelques remarques préliminaires pour dissiper toute incompréhension dans ce sens, d'une simplification que nous avons voulu amener pour faire apparaître plus nettement le caractère d'urgence critique de notre travail dans la remise en question des images-discours perçus là-bas.

Notre poésie est plus intimiste, physique, sincère et se cache de moins en moins sous des vocables néo-nationalistes; elle est également plus urbaine, quotidienne, quasiment photographique, plus près du réel et d'un imaginaire éclaté (à preuve les deux livres de Dyane Léger), critique aussi. Elle est moins crispée, plus à l'aise avec les écritures autres, se cherche davantage d'autonomie, aime jouer, avoir le fou rire, et se fait «itou» performance (avec Herménégilde Chiasson, Gérald LeBlanc, Rose Després et Louis Comeau). Elle n'est plus le porte-étendard d'une vieille société (carapace du homard) puisqu'elle se permet de réclamer l'exigence naturelle de se promener à l'air libre, d'où sa fragilité et la nécessité d'amener d'autres écrivains à en prendre conscience; toute jeune poésie est la plus facile à critiquer, ici comme ailleurs, et c'est pourquoi nous devons défendre notre droit d'avoir notre carapace, même si elle ne se voit pas encore. Toute poésie qui proclame ouvertement que les

dieux sont morts annonce du coup les prises de parole multiples à venir comme une nouvelle carapace. Tel a été notre « message ». Tel était notre manière de nous présenter, pour certains, comme une bouchée d'air frais. Si nous avons réussi à vous laisser le goût de vouloir nous lire, c'est que vous, les gens d'à côté, êtes déjà ouverts à une littérature autre, ce qui ne peut que renforcer les liens de solidarité entre écrivains et écrivaines de peuples différents dans le respect de nos différences, des ruptures avoisinantes et de la grande continuité dans l'éclatement des frontières tant culturelles que physiques.

Nous tenons d'abord à vous remercier pour nous avoir invités ici. Cela démontre que vous croyez qu'il existe à côté une littérature autre et légitime officiellement.

Rose Després et moi-même, nous ne sommes pas que des délégués de l'AEA; nous sommes surtout venus vous dire ce qui s'écrit chez-nous, qu'est-ce que nous écrivons Rose, moi, Gérald, Louis, Dyane, Tit-Guy, Ulysse et bien d'autres. Nous sommes venus vous présenter notre manière de voir.

En Acadie, nous sommes perçus comme des « écrivisses » et, comme tous les écrivisses, nous avons aussi des bonnes pinces.

En guise d'introduction, j'aimerais vous lire le dernier texte que j'ai écrit en juin (du 10 au 13 et 18 juin 1983) pour vous donner tout de suite une idée plus claire de ma manière de voir notre poésie.

SOUTERRAINS

*Poésie TERMITE sage dans la cave des collègues
Avec des petites dents pour ronger les poutres des cathédrales*

Poésie CHAUVÉ-SOURIS au radar sûr

*Se frayant un chemin dans les débris
Les ailes noires déployées des anges*

*Poésie SANGSUE la bouche collée aux fenêtres
Comme pour têter les mamelles d'une rosace calcinée*

*Poésie PORC-ÉPIC à peine sortie du bois
Aux piquants inutiles contre l'aveugle sauvagerie du monde*

*Poésie CHEVREUIL figé
Et le métal qui déchire jusqu'au coeur du silence*

*Poésie HIBOU témoin nocturne
Aux vigilances sténographiques*

*Poésie CAMÉLÉON
Guérilla camouflée
Dans la crête multicolore des images dorsales*

*(poésie oiseau-mouche
au parfum des lilas et du miel
l'invisible bourdonnement de la tendresse)*

*Poésie TAUPE creusant ses galeries souterraines
Visionnaire travailleuse qui connaît depuis longtemps
L'ébranlement du sol
et
l'humeur des saisons*

Chez nous, la poésie, comme les arbres, vient de sous-terre. Et, malgré les couches d'épaisseurs des discours croûtés, vieillis, sans sève, un automne de couleurs jamais vues a

déployé sa riche variété de pommes mûres.

Quand Guy Arsenault publie *Acadie Rock* en 1973, c'est comme un grand rire moqueur, innocent, naïf; il se moque de nos peurs et peut-être également des vôtres:

LES PREMIERS SAMEDIS DU MOIS QUAND J'ÉTAIS CATHOLIQUE¹

... ()

J'avais pas la tête vide par rapport que

j'avais beaucoup de péchés dans la tête

j'avais beaucoup de péchés à confesser

so

je marchais en haut de la rue

juste un bloc de plus loin que su Arthur le Barbier

et je me rendais à l'église pour me mettre en ligne

pour aller au confessional.

J'allais tou'l temps au confessional à pére Pellerin

parce qu'i'allait plus vite...

Mon père je m'accuse d'avoir conté des mentries 3 fois

Mon père je m'accuse d'avoir désobéi à mes parents 5 fois.

Mon père je m'accuse d'avoir fait fâcher ma petite soeur 4 fois.

Je mettais des différents nombres pour faire de la variété.

Pour ça i' me donnait 2 dizaines de chapelet.

... ()

L'humour, comme l'automne, c'est la démangeaison des pommiers et, à l'origine de cette démangeaison, y'a tout ce besoin qu'on a eu en Acadie, Rose, moi, Léonard, (Forest),

1. Guy Arsenault, *Acadie Rock*, Éditions d'Acadie, Moncton, N.B., 1973, p. 47.

Ronald Després, Gérard LeBlanc, Dyane Léger et bien d'autres, ce besoin de goûter à tous les pommiers des voisins.

En passant par Lamartine, Nelligan, Rimbaud, Jimmy Hendrix, Hemingway, André Gide, Breton, Éluard et Aragon, Saint-Denys Garneau, Miron, Gauvreau et bien d'autres aussi d'aussi loin que *100 ans de solitude* en Amérique latine, Dos Pasos, Kafka, Rabindranath Tagore et les blues de la Louisiane.

Aussi surprenant que cela puisse paraître, Attila Joseph, Claude Gauvreau et Gaston Miron sont derrière mon poème: *Petitcodiac*, écrit en 1969 à Aix-en-Provence et publié dans mon recueil, *Cri de Terre*,² Éditions d'Acadie, 1972. Je vous en lis quelques lignes: (p. 48)

Vagueroché

Je cristallise le créatif mot pur

Pour rupturifier le langage prisonbarin

Pour codifier la peaneuve

Déballée à l'oeil persiflant

Le mondimaginatif du noustemps futurimesse

Ce poème, le seul du genre dans toute la poésie acadienne, c'est le baromètre qui indique, de par son langage même,

2. *Cri de Terre*, premier recueil de poésie acadienne publié en Acadie par la première maison d'éditions acadienne.

3. Remarque: Il tient d'Attila Joseph, bien avant Napoléon Landry que j'ai lu à mon retour en Acadie, par la référence au cours d'eau comme symbole de toute la révolte d'un peuple (d'où *Petitcodiac*), il tient de Claude Gauvreau par la création de mots neufs et de sonorités telles des vagues de sons (ex...é l'xcommunisation indexique deuh l'exploytérinoscéros) et de Miron dans sa référence au peuple, la lente remontée d'une vision à venir, donc politique (L'ACIER MIROITANT SENTINELLE D'IRVING et Moncton divisé métalliquement).

qu'il se fait un éclatement certain et des pavés viennent de craquer; c'est l'émergence de nouvelles utopies, politiques et autres, l'affirmation d'une nouvelle conscience nationale et d'un désir viscéral de changement, d'une nouvelle carapace.

Pour se débarrasser des portes-douleurs de l'Acadie enfant-martyre, nous avons creusé nos racines sous terre, sous les discours et, au début, en se servant de petits discours pour remplir le vacuum politique, annoncer l'éclatement qui viendrait plus tard, ce goût pervers de vivre l'aujourd'hui comme de croquer dans une belle pomme juteuse. Gabriel et Évangéline, c'était fini, Adam et Ève aussi.

II—Rétrovisions

Pascal Poirier disait de sa propre production en écriture (il a vécu de 1859 à 1933), qu'il avait donné

«le premier vagissement de la littérature nationale»⁴
c'est-à-dire, la littérature acadienne.

Pascal Poirier, c'est l'auteur d'un glossaire acadien de 3 000 mots, entre autres (ex. *Le Parlé franco-acadien*). C'est curieux, quand on est jeune, on a toujours l'impression qu'on est «le premier vagissement de la littérature nationale». Mais,

4. Marguerite Maillet, *Histoire de la littérature acadienne*, livre qui devrait paraître aux Éditions d'Acadie avant l'hiver; nombre de mes références (je les indiquerai) ont été choisies dans son manuscrit (donc la pagination est inutile ici).

Assez curieusement, Pascal Poirier a donné également le ton à la littérature par le choix de mots maritimes: vagissement, et tout le rythme même de sa phrase (on croirait entendre et la mer et de lointains discours de Hugo); dans sa phrase, c'est la présence de la mer, un des thèmes de la poésie acadienne, un des symboles de référence, une réalité vivante actuelle de la présence acadienne, au bord de la mer.

y'en a eu d'autres avant qui ont pensé d'une façon pas tout à fait semblable mais avec comme la *même tête dure* (). Comme le homard, lorsqu'il grandit, se fait une nouvelle carapace, il reste quand même un homard; c'est au moment où il change de carapace, lorsqu'il se défait de sa vieille peau, c'est à ce moment-là qu'il est le plus vulnérable, même s'il dit ouvertement qu'il a la tête dure.

Ulysse Landry écrivait en 1977, dans son recueil *Tabous aux épines de sang*, Éd. d'Acadie — p. 16:

*moi
j'ai envie de crier
mais mon cri s'est arrêté
pour parler à la fourmi qui joue aux cartes
dans mon assiette*

Qu'est-ce qui s'est passé en Acadie? Nous avons commencé à décrocher de la grande nostalgie, de l'énorme MEA CULPA d'être le peuple martyr, (notre très vieille carapace usée qui passe encore comme la seule carapace) et nous nous sommes aperçus jusqu'à quel point ça pouvait nous faire du bien de nous promener à l'air libre.

Rose Després a écrit en 1982, dans *Fièvre de nos mains*, Éditions Perce-Neige/AEA:

*Les cendres de mes paysages s'éparpillent
dans le vent du hasard
(c'est nous qui soulignons)*

Et Louis Comeau a écrit en 1981, dans *Moosejaw* (Éd. Perce-Neige), comme une hache dans le réel:

*Et la nuit se joue les dents serrées
dans le rayon de pied carré à parte de vue,
de dump, de fuite
de rats glissant dans l'huile horizontale qui découpe des fois
un arbre, de la tôle ou du rubber.*

Et Gérard LeBlanc, la même année aux mêmes éditions de l'Association des Écrivains Acadiens, déclare l'importance du texte en affirmant:

*À jeun
ce matin
j'ai lu les poèmes de la veille
comme si quelqu'un m'avait laissé un mot
d'avertissement.*

(Il serait donc faux de présumer que nous ne questionnons pas l'écriture)

Gérald LeBlanc disait en 1974-75, in *Acadie Expérience*, Éditions Parti Pris, Montréal, 1977- (sorte d'anthologie à partir des plaintes jusqu'à la jeune poésie) p. 173:

116 Chu pas content

«... écrire. poser des questions, donner de l'information, virer le langage à l'envers pour voir comment c'est huilé les mots, les phrases (c'est nous qui soulignons) écrire. créer un écrire qui dérange, qui incite d'autres écritures,...»

Qu'est-ce qui s'est passé en Acadie? Comme tout le monde, on s'est frayé plusieurs chemins.

Le premier recueil de poèmes publié par un Acadien (au Québec), c'est, en 1948, *La vie en croix* de Eddy Boudreau. (M.M., Histoire de la litt. acad.) Des trous dans la main, on est passé à «*mon pays c'est mes mains*» de Guy Arsenault à *Fièvre de nos mains* de Rose Després. La main, c'est cette partie de nous qui nous permet d'arracher la pomme de l'arbre, c'est notre manière de saisir, de travailler, c'est notre outil, la pince des écrivisses, la plume des écrivains, c'est notre parlé aussi; nous parlons avec nos mains.

Qui avait «parlé» avant?

Depuis le XIX^e siècle, 60% des écrivains chez nous étaient de la race du clergé et devaient publier ailleurs ou se contenter de quelques extraits dans *l'Évangéline* ou le *Moniteur Acadien* et, sauf exception, (Émilie LeBlanc dit Marichette (1895 à 1899)) y'avait pas grand voix discordantes dans cette chorale là. Toutefois, depuis 1972, depuis la fondation des Éditions d'Acadie, de l'AEA et des éditions Perce-Neige, 95% des écrivains publiés sont des laïcs. Cet événement, en soi, présente toute une cassure dans la glace, le cri dont parlait Ulysse Landry.

N'oublions pas qu'au N.B., la population francophone de 215 000, passablement moins en Nouvelle-Écosse et sur l'Île du Prince Édouard, comprend quand même un bon nombre d'écrivains. (M.M., Hist. Litt. acad.)⁵

(Il faut ajouter ici que la création d'une Université, en 1964, de même que l'arrivée des premières écoles secondaires au même moment, sont des choses très récentes; avant, il fallait soit aller au High School ou dans un collège ou dans un couvent.

5. Depuis 1980, avec la revue *Éloïzes* et les Éditions Perce-Neige, la moitié des auteurs sont des femmes.

Les Éditions sont nées sur le campus de l'Université de Moncton d'où la constatation d'un éclatement littéraire.)

Aux Éditions d'Acadie, il est possible de vérifier l'émergence de la poésie comme la naissance d'un enfant choyé; depuis 1972, il s'est publié en Acadie, aux Éditions d'Acadie, 91 titres dont 20 en poésie, 5 contes, 11 romans, 4 récits, du folklore (6), des essais (4), du théâtre (4), de l'histoire (13), des livres destinés à l'enseignement, les scolaires (4) et divers (9) (cuisine, anthologie des textes littéraires, atlas, rapports de conférence, etc.). Avec les recueils publiés aux Éditions Perce-Neige, la poésie occupe la première place, toutes proportions gardées, en termes de volumes sans, bien sûr, être très rentable, ça va de soi. (ref.: *Catalogue*, 1983-1984, Éd. d'Acadie). C'est quand même dans la poésie que se trouve la meilleure preuve que quelque chose a craqué, que la coquille ne fait plus, qu'il était temps de changer sa carapace.

(Depuis 1958, depuis Ronald Després et Léonard Forest, les poètes de l'exil, de l'imaginaire et de la nostalgie (pour Léonard surtout), depuis, toutes sortes de paroles éclatent chez nous).

Autant

*du fond d'un destin nostalgique et fraternel...
naîtra notre été* (Léonard Forest, *Saisons antérieures*, 1973)

que

*nous sommes au bout du monde/les taxis
ne passent pas par là* (Herménégilde Chiasson, *Mourir à Scoudouc*, 1974)

autant

*Je vivons en Amarique, ben je sons pas des Amari-
cains. (Antonine Maillet, La Sagouine)*

que

*à Moncton y'a beaucoup d'arbres même si les rues
sont sales. (Gérald LeBlanc, Rue Dufferin, poème
mis en musique par le groupe 1755 et chanté d'un
bout à l'autre du Canada)*

Mais, nous écoutions également Taj Mahal, Clifton Chenier, Nina Simone, Zacharie Richard, les Beatles, les Doors, Vigneault, Leclerc, Charlebois, Charles de Gaulle et René Lévesque. (Sans compter l'impact d'octobre '70, mai en France, l'Américain sur la lune, etc. etc.) Tout ça pour dire qu'on a mangé de tout en Acadie, on s'est branché sur d'autres écritures, d'autres musiques que la nôtre.

La nôtre, nous l'avons également explorée (voir, *Pour une interprétation critique des plaintes acadiennes*, Raymond LeBlanc, Revue de l'Université de Moncton, vol. 8, no 2, mai 1975); saviez-vous que la plainte acadienne la plus longue comprend 28 couplets de 8 vers chacun (La Vanilia), pas écrite, mais chantée, orale? Saviez-vous que dans la littérature orale le thème le plus important *ça n'est pas la Déportation* mais bien l'*amour* (et les chagrins d'amour), plus encore que le nationalisme, l'agriculture, les ancêtres, la France etc., et que le thème commun dans toutes les plaintes c'est également

départ.⁶

Aimer et partir; aimer et revenir, rupture et continuité.

Si les jeunes poètes acadiens(nes) sont en rupture d'avec la littérature officielle (historique, nationaliste, nostalgique), ils ou elles continuent néanmoins dans la grande tradition acadienne, la tradition orale.

Nous écrivons aussi avec nos poumons.

Pour finir, j'aimerais illustrer cette filiation en vous récitant les premières lignes du *Poème du mois de juillet 1982* (dans la revue *Éloïzes* (prononcé élouèzes) automne 1982). Les 4 premiers mots viennent d'Adélard (décédé l'été dernier): «Le temps se graisse» disait Adélard voyant les nuages gris à l'horizon, couvrant le ciel. À ces mots, j'ai ajouté les miens et, comme quelqu'un qui vient de passer une nuit debout pour voir le soleil se lever, j'aimerais conclure avec ces mots:

*«Le temps se graisse dans la grande poêle bleue et le soleil éclate comme un jaune d'oeuf dans un fracas de lumière.»**

Comme quoi l'image du homard, des pinces, de cette volonté de saisir témoigne de notre rattachement à la mer (déjà en 1970) et l'origine souterraine de nos textes, cet extrait de *Cri de Terre* (1972), titre du poème et du recueil:

*J'habite un cri de terre aux racines de feu
Enfouies sous les roches des solitudes*

6. Marguerite Maillet, *Histoire de la littérature acadienne*.

*Cette phrase a été écrite pour être lue publiquement dans un seul souffle (absence de ponctuation) — d'où l'expression, nous écrivons avec nos poumons.

*J'ai creusé lentement les varrechs terribles
D'une amère saison de pluie
Comme au coeur du crabe la soif d'êtreindre*

.....

*Demain
Nous vivrons les secrètes planètes
D'une lente colère à la verticale sagesse des rêves*

.....

*Et toute parole abolit le dur mensonge
Des cavernes honteuses de notre silence*

Aussi, l'image de *tête dure* vient non seulement témoigner de l'acharnement des Acadiens à lutter pour leurs droits mais renvoie également à une réalité historique ancienne qui met en pièces l'image traditionnelle de l'Acadien soumis, patient, docile, prêt pour le sacrifice.

La preuve, ce texte de Régis Brun:

L'individualisme, l'esprit d'indépendance et l'insubordination sont les caractéristiques dominantes de la mentalité acadienne d'alors. Dès 1866 et après, l'administration coloniale française et anglaise accusa les Acadiens d'être *trop indépendants* et d'avoir des attitudes républicaines — un siècle avant que ce slogan soit mis à la mode lors des Révolutions américaine et française — et de ne pas reconnaître aucune autorité royale ou judiciaire.

En bref, s'il faut chercher une spécificité propre de l'Acadie, des Acadiennes et Acadiens, c'est bien chez les paysans qu'elle existe et non chez l'élite. Bien mieux, ce sont ces gens de terre et de mer qui seront responsa-

bles des premières traces d'une hardiesse et d'une originalité dans l'histoire acadienne.⁷

Notre volonté d'indépendance et d'autonomie n'est donc pas un événement récent; il n'est que plus visible. Notre poésie en est une de ses nombreuses manifestations et, comme telle, en plein dans la continuité des têtes dures qui nous ont précédés.

7. Régis Brun, *De Grand-Pré à Kouchibouguac*, essai, Éditions d'Acadie, 1982, pp. 29-30.

ANNEXES

*Bribes d'un document**La poésie acadienne contemporaine et la contestation*

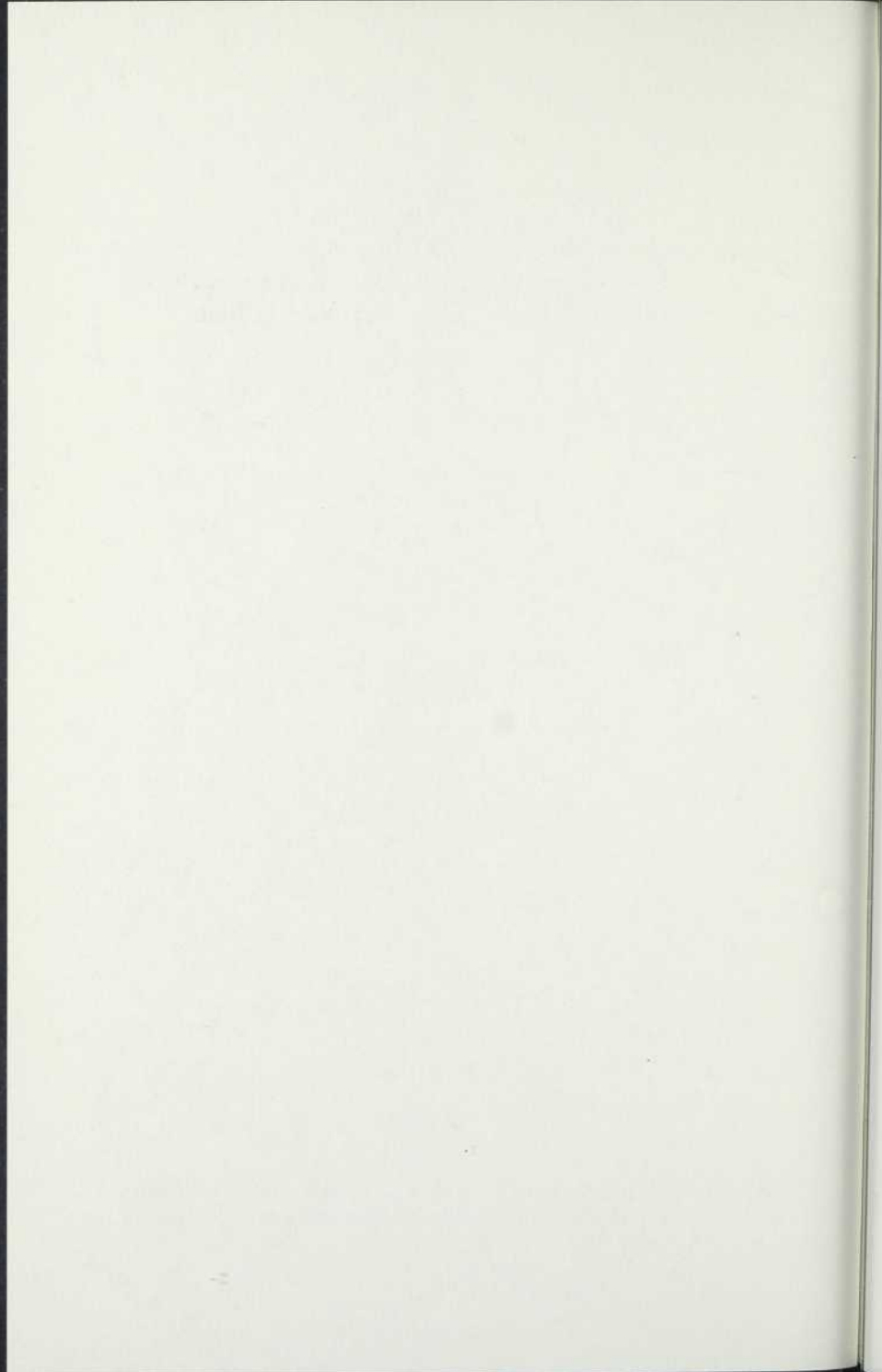
S'il est exagéré d'affirmer, comme on l'a fait, que 1968 marque «le moment où la conscience acadienne se manifeste pour la première fois», l'on peut très certainement soutenir que 1968 marque une étape importante dans la littérature acadienne. La contestation étudiante à l'Université de Moncton, dont on a pu saisir les enjeux dans le film «L'Acadie, L'Acadie», a révélé ou fait naître une nouvelle génération d'écrivains. Refusant pour eux-mêmes et pour les leurs une situation d'esclaves et de colonisés, un groupe, de poètes surtout, s'employa résolument, d'une part, à dénoncer les responsables de la situation intenable dans laquelle vivait le peuple acadien et, d'autre part, à exhorter celui-ci à sortir de sa peur et de son silence.

Si l'on excepte Ronald Després et Léonard Forest (qui ne vivent pas en Acadie depuis un bon nombre d'années), il faut dire que la production poétique contemporaine fut soutenue jusqu'à tout récemment par quatre de ces jeunes Acadiens contestataires des années soixante-dix: Guy Arsenault, Raymond LeBlanc, Calixte Duguay et Herménégilde Chiasson. Je les considère ici comme des poètes engagés dans une remise en question ou, plus précisément, dans une contestation jugée nécessaire pour la libération des leurs. L'on verra à quelles conclusions ils en sont venus quant à l'utilité ou l'efficacité de la poésie

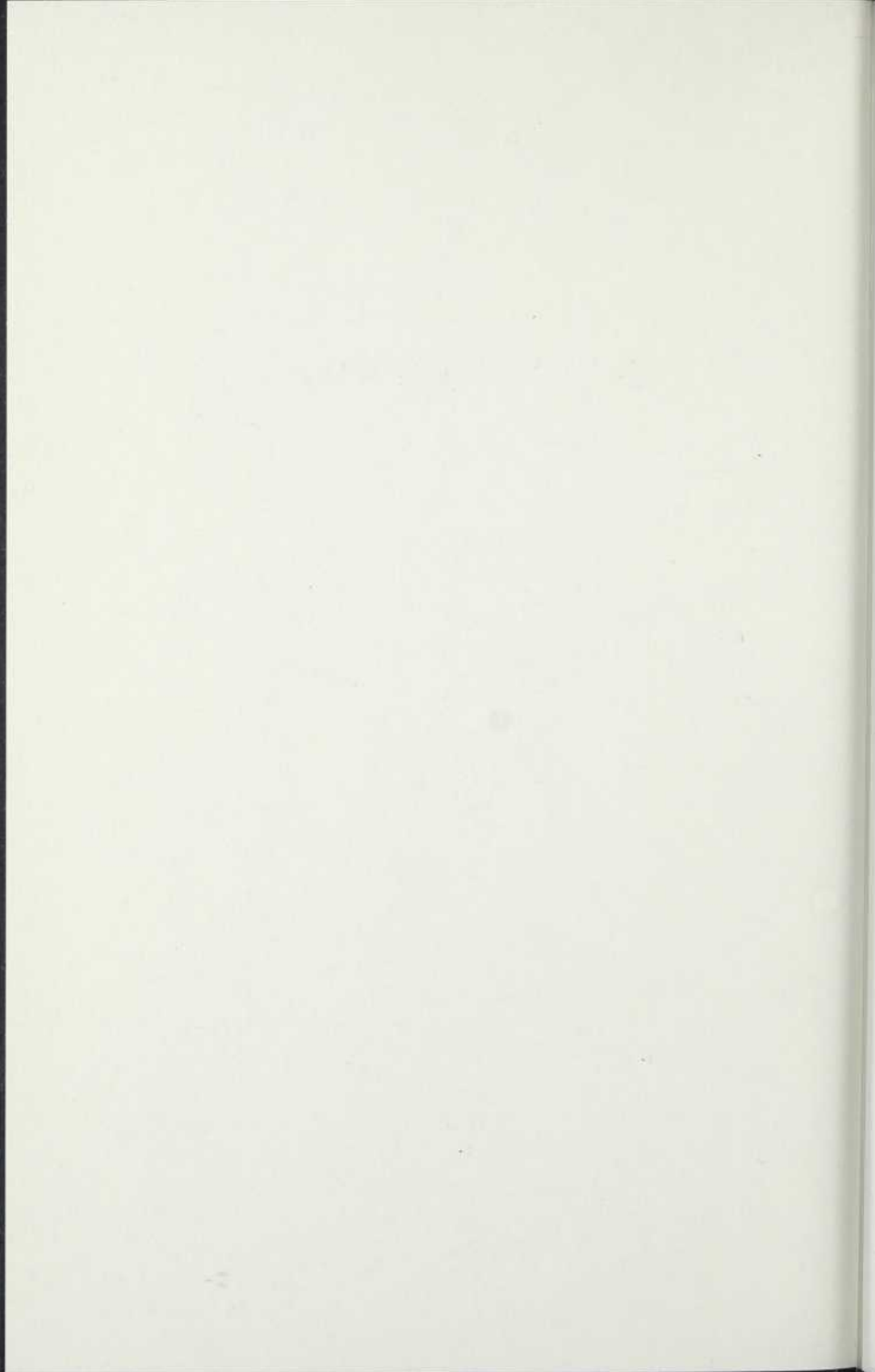
comme instrument de libération de leur peuple.

(). L'Acadie sera sauvée uniquement par un effort collectif et par une révolution, pense Raymond LeBlanc.¹

1. Marguerite Maillet, pp. 112 à 123, in *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, 3. Hiver-printemps 1982, La littérature régionale, Éd. Bellarmin, Montréal, 1982.



ATELIER 1970-1980



LES OBSCURES CLARTÉS DE LA MODERNITÉ

Suzanne Lamy

Parler des écrivains des années 1970 à 1980 au Québec, en particulier de ceux qui se sont regroupés autour des concepts de *modernité* et de *nouvelle écriture*, principalement à la *Barre du Jour* fondée en 1965, devenue la *Nouvelle Barre du Jour*, aux *Herbes rouges* fondées en 1968, quelques-uns chez l'éditeur VLB, engage dans une traversée qui ne va pas sans risques. Tout d'abord celui de fixer, de figer ce qui précisément est né d'une volonté de changement, de rupture avec la tradition, d'un très grand désir d'exploration. À discourir sur la nouvelle écriture, parmi les corps aussi bien constitués que ceux qui nous coiffent ici aujourd'hui, on peut craindre que les noyaux mouvants de la modernité n'en ressortent quelque peu momifiés. Tenter de cerner un esprit, un courant d'idées, c'est chaque fois aussi risquer de banaliser, de réduire à un dénominateur commun, de rayer les individualités et les idiolectes.

Mais de l'entreprise, le courant de la modernité peut aussi sortir renforcé, dans ses ambitions, sa clairvoyance, sa pluridimensionnalité, ses acquis.

Autres difficultés: l'obstacle de la non-transparence des concepts de *nouvelle écriture* et de *modernité*. Sans doute toute idée neuve—pensons au surréalisme en son temps, aux tropismes de Nathalie Sarraute—se laisse-t-elle difficilement circonscrire. Le concept de modernité n'en recouvre pas moins un champ à la fois très large puisque Rimbaud donne le signal de la modernité et un champ actuel, celui qui nous occupe ici, réduit, qui correspond au moment où le mouvement a cristallisé autour de *communautés d'intérêts, de goûts et de dégoûts, de formes et de leurs fonctions*.

De plus, la modernité au Québec mériterait d'être considérée dans sa spécificité, dans la forme qu'elle a prise ici, en regard de ce qu'elle a pu être en Europe (en Italie, en France, en Allemagne) et aux États-Unis.

Voilà qui donne quelques indications sur l'abondance de la matière. Abondance parce que le nombre d'écrivains, hommes et femmes qui se sont réclamés et se réclament encore de la modernité est élevé.

I—La rupture majeure s'est faite sur la question de l'écriture

Comme dans tout mouvement d'avant-garde, le besoin d'innovation qui domine dans l'esprit de ces écrivain/e/s passe par le renouvellement de la forme. On peut supposer que cette attitude a pris corps dans la perte de confiance dans les pouvoirs de l'écriture au sens de l'engagement sartrien, et dans la mesure où jamais l'univers n'a été senti comme aussi inextricable, aussi dépourvu de sens. Univers foutu, dirions-nous. Les possibilités de vivre des changements socio-culturels majeurs sont en voie de s'évanouir à jamais et sur ces écrivains pèse lourdement un sentiment de domination par la puissance des idéologies, un sentiment d'oppression et de colonisation par le système politique,

capitaliste et fédéraliste. En résulte une conscience si vive de l'isolement, de la fragmentation, de la dépendance à l'ensemble que le seul terrain désormais disponible, c'est le texte.

Dans un mouvement de retranchement à l'égard de la société, de retrait par rapport aux ambitions des écrivains de la génération précédente, un *processus d'involution* suscite un déplacement sur l'écriture elle-même.

En schématisant, on peut dire qu'au précepte de Rimbaud «*changer la vie*», qu'à celui de Marx «*changer le monde*», qu'à l'amalgame qu'avait fait Breton de ces deux propositions, les écrivains de la modernité ont substitué leur proposition de *changer l'écriture*. À défaut d'intervenir *directement* dans la société, c'est le discours sur la société et le discours sur l'écriture et sur la littérature qui seront autres.

Puisque désormais la liberté, l'aventure ne sont possibles que dans l'écriture, puisque toute illusion sur l'engagement est en train de se dissiper, au moins, semblent dire ces écrivains, jouissons du droit à la déconstruction, à l'errance, à la dissémination, à ce qui semble relever du hasard et de l'arbitraire, tout cela à l'intérieur du langage, dans la phrase, dans la syntaxe, dans la sémantique, dans le jeu des mots, des sons dans les mots.

Ce déplacement sur le langage, ce désir de renouvellement se sont faits dans une véritable passion de l'écriture pour l'écriture, pour la pratique elle-même. Ce qui est d'une extrême conséquence pour la réception des textes et pour leurs effets socio-culturels.

Concrètement, que recouvre ce déplacement sur le travail de l'écriture?

D'abord des *rejets*:

L'idée de texte supplante la conception séculaire de l'oeuvre.

La notion de genre vole en éclats.

Devenu suspect, le mot de création disparaît. Celui d'inspiration est proscrit, définitivement. Il n'en reviendra pas.

La linéarité est morte, la ponctuation est inutile et le chef-d'oeuvre est devenu impossible.

Transparence et clarté sont synonymes d'archaïsme. Le «beau» texte et un certain lyrisme ont fait leur temps.

Le mot style tombe en désuétude.

L'idéalisme et toute tentation idéaliste sont pourchassés sans merci.

La coupure avec la génération précédente se veut définitive: la littérature nationale est stigmatisée. À partir de 1970 et de façon croissante avec les élections de 1973 et 1976, les enjeux du nationalisme québécois se sont déplacés de la littérature dans le réel de la politique.

De l'Histoire, de l'effort des générations antérieures pour atteindre une essence, on se détourne. Mais on ne quitte pas de l'oeil l'intervention directe dans le politique et le socio-culturel telle qu'elle a été pratiquée à *Parti pris* (disparu en 1968), et on suit de près la réflexion théorique sur les rapports du politique et des productions artistiques ou littéraires qui se font dans d'autres lieux, comme *Stratégie* ou *Chroniques*. Et cela d'autant mieux que ce sont parfois les mêmes écrivains qui se retrouvent dans ces revues.

Avec une certaine horreur, on se distancie de tout ce qui a relent de régionalisme, de folklore, de nostalgie, de patrimoine, de québécityde.

Les images du pays, de la flore et de la faune québécoises—tirées il est vrai en nombreux exemplaires non encore épuisés—apparaissent à ces écrivains aux dimensions de cartes postales.

En contrepartie, qu'est-ce qui *s'affirme* dans ces textes de la modernité?

Marqués d'un caractère ponctuel, ils ne visent pas nécessairement la durée.

L'opposition prose-poésie est subsumée dans le texte même.

Théorie et fiction non seulement coexistent, mais s'interpénètrent.

La citation et les jeux intertextuels devenus pratiques courantes, s'affichent, se multiplient.

L'écriture s'engendre elle-même: la suggestion de «laisser l'initiative aux mots» a été très bien entendue. La dimension visuelle des mots ou du texte est mise en évidence. Tout est fait pour que le pouvoir suggestif des mots soit exploité.

On peut parler de formalisme: le signifiant, global, s'impose.

Dorénavant, le sujet, c'est le langage.

Comme dans tout mouvement d'avant-garde, le langage est porté à un point-limite, parfois par ce qui est puisé dans le monde et rendu sous la forme de tautologies, de répétitions, de jeux phoniques.

Dans le refus de la profondeur — toujours suspecte — le texte miroite, se déploie en notations, en reprises autoréférentielles, comme dans la musique ou dans l'art actuels.

Sur le travail contre-culturel qui se fait dans les revues *Hobo-Québec*, *Cul-Q* et *Mainmise*, on jette un oeil plus que sympathique pour l'intérêt porté là sur l'individu, sur le corps, sur l'intégration de l'individu dans la communauté. D'ailleurs quelques écrivains signent des articles dans ces revues et à *la Barre du Jour*.

Dans la remise en question du sens, au moins survit la jouissance des potentialités de l'écrivain. Et triomphe une esthétique de la disruption, soit de la dissipation d'une partie de l'énergie accumulée.

Art de critique, la nouvelle écriture vit de questionnement, de recherche.

Le texte perçu comme espace combinatoire, blanc à traverser, à parcourir, est porteur de traces, de vecteurs, de pulsions, d'amorces de significations.

La rupture avec ce qui a précédé est-elle aussi totale que cette dichotomie entre rejets et affirmations pourrait le faire croire? Les choses sont-elles aussi tranchées qu'il y paraît tout d'abord?

II—Par delà cette querelle des anciens et des modernes, des déplacements et quelque continuité

La genèse du mouvement, de l'esprit qui a prévalu à *La Barre du Jour* et aux *Herbes rouges* renvoie sans conteste à quelques productions parues en 1965 et 1966, soit à Marie-Claire Blais qui, dans *Une saison dans la vie d'Emmanuel*, a mené au sabbat le roman de la terre, le sexe, la religion et les maternités en enfilade. Réjean Ducharme a fait souffler un tel vent d'anarchie et a pratiqué une déconstruction si poussée que l'exemple ne pouvait en être perdu. Quant à Hubert Aquin, le nombre de références qui sont faites à son premier roman *Prochain épisode* et à ses réflexions sur l'écriture, dans les textes des écrivains des années 1970 à 1980, dit l'importance qu'il a eue pour la modernité au Québec.

Peut-être la rupture la plus visible se situe-t-elle dans le fait que cette génération s'est affirmée, sans compromis, comme *urbaine et nord-américaine*. *La ville* est présente dans tous les textes, avec ses flashes, ses reflets, ses rythmes syncopés, ses scories, ses espaces vacants, son chaos, et aussi comme espace «où tout peut arriver»!

D'autres déplacements ont lieu: *sur le corps* qui, selon

les termes de Nicole Brossard «*devient sujet brûlant*». Sans doute le corps avait-il été très présent dans les poèmes de Miron, de Paul-Marie Lapointe ou de Roland Giguère. Féminin, il y était source d'inspiration pour l'autre, objet comparé au minéral, à l'animal, au végétal. Dans les textes de la modernité, le corps est dit pour lui-même: corps homosexuel chez André Roy, corps lesbien chez Nicole Brossard, corps détendu, accueillant, ludique chez Roger DesRoches.

Avec Denis Vanier, Josée Yvon, le corps a partie liée avec les expériences de la drogue et dans leurs textes s'étale une érotique de la perversion.

La musique rock, avec Lucien Francoeur, succède à l'intérêt porté au jazz par un Paul-Marie Lapointe.

En dépit des changements, certaine continuité se découvre dans la conception même de l'écriture qui se veut travail en liberté, décloisonnement. Dans le mot «*exploration*» fréquemment employé par Nicole Brossard, est-ce que ne pointe pas la vieille idée romantique selon laquelle l'art est moyen de découverte? Dans cette ambition de faire dire au langage ce qu'il n'a jamais dit jusque-là, dans cette volonté de l'utiliser comme agent d'élargissement de la conscience et de libération des comportements, ne retrouve-t-on pas des visées comparables à celles qui ont prévalu pour Rimbaud et pour les surréalistes? Tapie dans les mots, est-ce que ne survit pas là l'idée que le texte déborde le réel?

Et d'ailleurs, ce processus d'involution, ce retour sur l'acte d'écrire dans le temps même de l'écriture, n'a-t-il pas été amorcé bien des lustres auparavant, par Mallarmé constatant que «*devant le papier l'artiste se fait*», par Delacroix qui affirmait qu'il va «*trouver en faisant*» ou par Klee n'ayant d'autre but que de «*peindre la peinture*»?

Sans doute même pour celui ou pour celle qui se veut

«*absolument moderne*», est-il impossible de l'être totalement: on marche mal dans le vide.

L'impérialisme, le colonialisme, l'aliénation sous toutes leurs formes continuent de préoccuper ces écrivains et leur interrogation sur le politique, sur la relation avec la pratique littéraire se poursuit. Pas d'écrivains qui aient autant fouillé, épiluché des textes étrangers, d'Althusser, Lacan, Bataille, Artaud, Derrida, Barthes, Foucault, Blanchot, Kristeva, Sollers... , les revues *Critique*, *Poétique* et bien sûr *Tel quel*. Pas d'écrivains au Québec qui en aient autant su en linguistique, en sémiotique, en psychanalyse. Et d'ailleurs, est-ce un hasard si l'émergence de la nouvelle écriture a coïncidé avec le développement de la sémiotique, de l'analyse des systèmes signifiants?

Sur l'importance des idéologies dans ces années de 70 à 80, on peut se reporter à un texte de Jacques Pelletier intitulé «*L'avant-garde dans le champ culturel et littéraire du Québec des années 1970*»*, qui rend compte de la façon dont, par le biais de certaines revues — *Stratégie*, *Chroniques*, *Socialisme québécois*, *Brèches*... — on peut suivre le questionnement constant d'intellectuels et d'écrivains du Québec sur la prééminence à donner à l'idéologie ou au littéraire. En ce sens, la trajectoire de François Charron est tout à fait éclairante.

Des textes américains, ceux de la Beat génération, ceux de Joyce aussi, ont laissé des traces.

Et si le réalisme antérieur, celui de Langevin, de Besette sont passés de mode, un réalisme d'un autre ordre se découvre dans ces textes, prenant selon les auteurs des colorations diverses. Chez Nicole Brossard, ce sera par l'emploi dénotatif

*Ce texte, introduction à une recherche, a été présenté dans le cadre du dernier Congrès de l'APFUCC en juin 1983, à Vancouver.

du mot, chez France Théoret, du mot carrément grossier et par des lambeaux arrachés au quotidien. Chez Vanier ou Josée Yvon, la violence verbale atteint au paroxysme. Yolande Villemaire pratique un réalisme léger, décroché de l'oralité. Réalisme différent, selon les auteurs, fonctionnant par bribes, par emprunts. Réalisme tout de même. Et si abstraite que soit l'écriture, elle ne saurait vivre entièrement hors de la représentation. Ou alors c'est elle-même qui risque de sombrer.

III—Le greffon le plus vivace de la modernité: les écritures au féminin

Ce courant de la modernité, intéressant en lui-même, l'est devenu plus encore par ce greffon particulièrement résistant qu'il a produit. Sans lui, la mutation qui s'est opérée au Québec chez un certain nombre de femmes autour de 1975 et 1977 — chez Madeleine Gagnon, Nicole Brossard, France Théoret, Carole Massé, Yolande Villemaire et combien d'autres — n'aurait pu avoir lieu.

Mutation est ici pris dans son sens biologique de «modification brusque et permanente de caractères héréditaires». En effet, c'est d'une hérédité chargée que ces femmes ont voulu et ont dû se débarrasser.

Mutation, parce que, en ce qui concerne *le sujet*, dans la quête d'identité devenue primordiale pour les femmes, il y a eu nécessité de s'affirmer comme sujet spécifiquement féminin, avec une lucidité et une exigence dans la connaissance qui n'avaient jamais existé. En se définissant comme sujet féminin, le «je» neutre, asexué est devenu caduc et le «je» masculin bousculé, est mis en demeure de se définir. La question du sujet du texte est à nouveau posée, mais en termes inédits. Question qui n'est pas mince, comme on sait.

Mutation aussi, pour ce qui en est du rapport au corps, au désir, à l'expérience et au passé des femmes, à leur devenir. *L'Histoire* est réintroduite dans le texte. Histoire à découvrir, à bâtir.

Changement majeur: le *langage* des femmes est tellement transformé qu'il opère une transformation dans le langage en général. Les femmes n'y sont plus les invisibles et les muettes qu'elles étaient.

Mutation encore, parce que dans les textes de ces femmes, *le rapport au référent* est changé. Ainsi se trouve réouvert le débat théorique aussi complexe qu'important du *référent, du rapport du texte au réel*. Le texte comme objet autonome est à nouveau contesté. De l'intérieur cette fois, puisque ces femmes n'abandonnent pas certaines positions de la modernité, mais elles en outrepassent les limites. Au «*réel, c'est l'impossible*» de Lacan, elles opposent en connaissance de cause, en théoriciennes bien formées, *le poids du réel, le réel des textes, le réel de leurs textes*. Avec tout ce que cela charrie d'espace mental, d'imaginaire féminin à percevoir, à intégrer à de nouvelles réalités.

Le déjà-là, le déjà-su ne vont plus de soi. Il y a lieu d'y revenir, car où commence et où finit la fiction? À l'encontre des hommes qui donnent souvent dans leurs textes le sentiment d'habiter un monde mort, les femmes ont un espace devant elles.

D'ailleurs, parmi les écrivains de la modernité, ce sont les femmes qui semblent les plus lues et les plus commentées.

IV—Les interrogations

Est-ce à dire que les arcanes de la modernité nous sont devenus clairs? Sûrement pas. Des interrogations persistent. La

principale se situe dans la réception des textes, question consécutive à leur hermétisme.

Les textes de la modernité, à quelques exceptions près, sont relativement peu lus, semble-t-il. On en parle, mais avec eux on garde encore certaine distance. Un exemple: dans *Voix et images*, les textes de Yolande Villemaire suscitent des mots dithyrambiques de la part d'André Brochu. Mais l'ouvrage le plus important de Yolande Villemaire, *La Vie en prose*, après trois ans d'existence et après avoir mérité à l'auteur le prix du Journal de Montréal, n'a pas encore été vendu à 1500 exemplaires.

Comme chaque fois que l'hermétisme est poussé, ici par la fragmentation, par l'absence de contexte devenue la règle, par le refus d'une totalisation qui serait sentie comme fausse ou plaquée, par la mise à nu d'une désillusion peu confortable, qui fait que le texte ne peut afficher autre chose que son propre éclatement, on peut craindre que le public clairsemé ne dépasse guère le groupe de ceux qui participent de ce courant d'idées.

Cette question de l'hermétisme mérite qu'on s'y attarde. De quel hermétisme s'agit-il? Ou plutôt de *quels hermétismes*?

À lire Nicole Brossard, on peut croire à une obscurité voulue, entretenue, qui tient à la pratique délibérée de l'ellipse, à la recherche de l'intensité, à l'exigence de la pensée. Obscurité assez voisine en somme de celle de Mallarmé, fondée sur le travail de l'écrivain et du lecteur appelés à se rejoindre dans un au-delà du texte.

Ailleurs, le dépaysement ne serait-il pas imputable au plaisir de la fantaisie et des jeux de l'esprit, des mots, chez Roger DesRoches par exemple?

Chez Madeleine Gagnon, la complexité tient pour une large part au fait que le texte est inscrit dans un réseau serré,

au noeud des théories marxiste et psychanalytique, sans que la situation aliénée du Québec et des femmes ne soit aussi questionnée.

Chez France Théoret, on penserait plutôt à un hermétisme consubstantiel, coextensif à un dire hors des codes, mais le langage étant avant la pensée, la parole perce difficilement entre la menace de l'aphasie et l'omniprésence du convenu.

Prise à la lettre, la prééminence du signifiant, le retour constant sur le matériau dont dispose l'écrivain, la mise à découvert du fonctionnement du langage comme dans un miroir réfléchissant ne rendent pas les textes transparents. De tout cela, ceux de Normand de Bellefeuille portent la marque. Comme la dissémination peut écarter des textes de Jean-Yves Collette et de combien d'autres, le lecteur quelque peu pressé.

Chez Carole Massé, l'énorme brassage de culture opéré dans une écriture dont l'énonciation renvoie au fantasme et au pulsionnel oblige à une lecture ralentie.

L'hermétisme peut aussi être conjoint au défi, à la provocation, à la volonté de transgression. Attitudes très nettes de Vanier et de Josée Yvon.

Entre le débordement parfois pénible à suivre et un air point désagréable de folie douce, le partage n'est pas toujours aisé à faire. Au lecteur ou à la lectrice d'en décider.

Parfois le degré d'hermétisme est tel que le lecteur se sent floué. Il crie au solipsisme, au narcissisme, à la complaisance, à la suffisance, à la gratuité, à l'idiosyncrasie. L'ambiguïté est là: ceux et celles qui ne tendent pas toujours à l'oeuvre éternelle, qui ne se disent pas élitistes, n'en produisent pas moins des textes perçus comme difficiles.

Au terme de ce petit tour en pays d'hermétisme, on peut se demander quelle part survivra de l'ensemble des textes de la modernité.

Autres questions: Puisque chez certains écrivains, l'acte d'écrire — la performance — l'emporte nettement sur le texte lui-même et que chez d'autres, beaucoup plus formalistes, primement le travail de laboratoire et le sens de la forme, n'y aurait-il pas deux courants à l'intérieur même du courant de la modernité?

Par ailleurs, à trop vouloir que la pratique illustre la théorie, est-ce qu'il n'arrive pas que le texte rate? Est-ce que la théorie n'a pas muselé parfois l'écriture au point de la tuer?

En certains cas, l'innovation très poussée ou l'éclatement ne recouvriraient-ils pas un aveu d'impuissance, ou une acceptation tacite des relations envenimées du fictif et du réel?

À toujours mêler fiction et théorie, est-ce que la théorie n'y a pas perdu en fermeté, en cohérence?

Quelles frontières peut-on établir aujourd'hui entre la modernité et le post-modernisme?

Est-ce que les écritures au féminin ne s'inscriraient pas dans le post-modernisme?

Le plus inventif de la modernité n'appartient-il pas déjà au passé, si on en juge par les textes des femmes issues de la modernité, par certaines proses de François Charron récemment parues, ou bien par celle très classique par instants d'André Beaudet dans *Felix culpa!*?

Sans doute cet aperçu très général n'a-t-il pu faire autrement que d'amenuiser les différences, même si, entre la tournure ludique des uns, de Claude Beausoleil ou de Pauline Harvey, la propension à la dépense de Philippe Haeck, la rage des autres, l'extase de Nicole Brossard, j'ai essayé de tendre quelques fils, de ne pas cacher que la modernité porte en elle-même ses contradictions.

Mais autant que des textes, est-ce que la modernité ne

nous a pas légué un esprit, une sensibilité, des attitudes, une conscience aiguë de nos limites, le moyen peut-être de s'en accommoder au mieux et d'en user avec perspicacité?

Textes à l'appui

- La Nouvelle Barre du jour*, nos 90-1, «La Nouvelle écriture», 1980.
- Nicole Brossard, *Un livre*, 1970. *French Kiss, étreinte exploration*, 1974.
- Normand de Bellefeuille, *Le Texte justement*, 1976.
- Claude Beausoleil, *Avatars du trait*, 1974. *Ahuntsic dream*, 1975.
- François Charron, *La Passion d'autonomie: littérature et nationalisme*, 1982.
- Normand de Bellefeuille, en collaboration avec Marcel Labine, *L'Appareil*, 1976.
- André Beaudet, *Dans l'expectative de la nuit des temps*, 1981.
- Raoul Duguay, *Or le cycle du sang dure donc*, 1967.
- André Gervais, *L'Instance de l'ire*, 1977.
- Claude Beausoleil, *Au milieu du corps l'attraction s'insinue*, 1980.
- Denis Vanier, *Pornographic Delicatessen*, 1969. *Le Clitoris de la fée des étoiles*, 1974.
- Josée Yvon, *La Chienne de l'hôtel Tropicana*, 1977.
- Lucien Francoeur, *Snack bar*, 1973.
- François Charron, *Projet d'écriture pour l'été*, 1973. *Interventions politiques*, 1974. *Propagande*, 1977. *Blessures*, 1979.
- Madeleine Gagnon, *Pour les femmes et pour les autres*, 1974. *La Venue à l'écriture*, en collaboration avec Annie Leclerc et Hélène Cixous, 1977.
- Sylvie Gagné, *La Sourcière*, 1977.
- Nicole Brossard, Entrevue dans *Voix et Images*, vol. III, no 1, 1977. *Amantes*, 1980.

France Théoret, *Une voix pour Odile*, 1978. *Nécessairement putain*, 1980. *Nous parlerons comme on écrit*, 1982.

Monique LaRue, *La Cohorte fictive*, 1979.

Carole Massé, *Dieu*, 1979.

Yolande Villemaire, *La Vie en prose*, 1980.

André Roy, *D'un corps à l'autre*, 1976. *Les passions du samedi*, 1979.

Roger DesRoches, *Corps accessoires*, 1970. *Le Corps certain*, 1975.

Philippe Haeck, *Polyphonie, Roman d'apprentissage*, 1978.

COMMENT JE SUIS DEVENU ÉCRIVANT DANS LES ANNÉES SOIXANTE-DIX

Philippe Haeck

1

L'enseignant donne son dernier cours de littérature; on est au printemps soixante-cinq, de l'école normale on sent les poissons de Waldman's, on entend crier les volailles à qui le cou va partir. Le cours a été correct; l'enseignant a déplié quelques grandes oeuvres françaises, il s'est attaché tout particulièrement à *Madame Bovary* — vous vous souvenez de la scène des comices agricoles: Emma fait l'amour avec Rodolphe pendant qu'on entend les fermiers marchander des bêtes; commerce amoureux et amour des animaux, je me souviens peut-être mal mais j'ai toujours eu envie depuis qu'une chose n'arrive pas seule. Donc le dernier cours, j'ai dix-neuf ans, l'enseignant tourne autour d'une question: la littérature canadienne-française existe-t-elle? (je ne me souviens pas de sa réponse). On ne sait rien du felquiste qui fuit en Suisse, du hobo qui se fait violer vingt fois dans un train, de cet homme qui prend le taxi en pleine nuit avec un pot de confiture de coings. Dix ans après,

tout est changé: l'enseignant a disparu, l'écriture québécoise est née. À Montréal les anciens et les modernes s'empoignent: un prophète annonce la naissance des dieux et l'arrivée des mutants, une jeune militante invente sa parole dans le train qui la conduit à Philadelphie (elle fuit Montréal recherchée par qui), un typographe discret met au milieu du pays incertain le corps, un tisserand prétend que tout va bien; un bison explique énigmes et voyages, une femme fait une catalogne avec les incendies de sa vie, un jeune étudiant fait quelques pirouettes pour effrayer les petits-bourgeois poètes (ceux-ci ravis applaudissent), on rassemble les escarmouches d'un homme de la renaissance, des femmes fêtent l'octobre en chantant pour elles. La langue québécoise devient plurielle. Les années soixante-dix avaient commencé dans deux lieux bien différents: dans l'appartement d'une jeune femme qui, quand elle ne marchait pas ou ne bavardait pas avec ses ami(e)s dans la cuisine, mettait son lit ou sa table de travail au soleil pour inventer l'amour ou la littérature, dans une chambre déserte de Morial-Mort où un jeune homme vieux, sa journée de commis d'épicerie finie, priait Bouddha, se frappait la tête de son impuissance à arriver à la sagesse — la jeune femme plus heureuse écrivait des mantras sur ses blouses blanches. Il y a eu cette même année la publication de deux livres d'hommes mûrs connus pour leur bagout politique; l'un récitait aux passants de la rue Ste-Catherine la batêche de vie que les Québécois avaient menée, menaient encore, l'autre racontait à sa jeune fille la petite fille qu'elle avait été au milieu du jardin de l'enfance. Après, tout s'est précipité: l'écriture québécoise était enfin sens dessus dessous, il n'y aurait plus une langue, un pays, une foi. Les années soixante-dix sont notre pentecôte, nos langues de feu, nos tables d'écriture. Voyez-vous Claude Gauvreau tomber en chute libre, Huguette Gaulin brûler vive, Hubert Aquin se tirer de la viemort, Louis Geoffroy brûler vif.

2

Je suis devenu écrivain comme on boit un verre d'eau quand il y a de l'eau dans les tuyaux. L'eau coulait de partout, il y avait de quoi se soûler pour toute sa vie, cela ne s'était jamais vu — il y en avait tant qu'il a fallu que chacun chacune voient à construire des barrages pour ne pas être emporté (plusieurs ont été emportés, n'ont pas réussi à sortir la tête de l'eau — l'histoire ne change guère: il y a toujours peu de Moïses). Je nomme l'eau. Eaux blanches venues de l'Orient et de la Californie — le zen et la contre-culture. Eaux rouges jaillies des femmes-fontaines — l'enseignement ici de Hélène Cixous, Madeleine Gagnon, Claire Lejeune. Eaux noires de la modernité: tant de lampes d'étudiants d'étudiantes au-dessus des textes de la sociologie marxiste, de la psychanalyse freudienne, de la critique nietzschéenne, de la linguistique saussurienne. Eaux vertes d'ici: on rassemble les poèmes de Jean-Aubert Loranger, Gaston Miron, Rina Lasnier, Gilles Hénault, Paul-Marie Lapointe, Fernand Ouellette, les oeuvres de Jacques Ferron, Paul-Émile Borduas, Hubert Aquin. Eaux bleues venues des lieux où les savoirs sont partagés: nombreuses revues (*les Herbes Rouges, la Barre du Jour, Stratégie, Chroniques, Hobo Québec, la Nouvelle Barre du jour, Liberté*, etc.) et nombreux enseignements de la littérature québécoise dans les collèges et universités.

3

S'il y a des lignes de force dans l'écriture québécoise cela vient du fait qu'il n'y a pas deux lignes: la bonne, la mauvaise, du fait que nous sommes devenus aussi fous que la terre qui ne sait pas où elle va — ce qui ne l'empêche pas de tourner, et ce qui n'empêche pas qu'il y ait pour moi de bonnes et mauvaises lignes. Les bonnes lignes sont nos lignes, celles qui nous font ce que nous sommes; elles sont bonnes parce qu'elles nous

font, et parce qu'elles nous font, elles sont vivantes et neuves. Ce qu'il y a de bon dans les années soixante-dix c'est que nous commençons à devenir nos élèves et nos maîtres, nous n'avons plus le regard tourné uniquement ailleurs: nous avons hâte de nous lire, nous attendons de nos compagnons et compagnes qu'ils et elles gardent vivante en nous l'envie de continuer à inventer le grand texte québécois, celui qui nous met dans tous nos états, nous donne le goût de notre vie, une meilleure qualité d'air.

4

Les lignes de force des années soixante-dix, il en est ainsi de n'importe quelle période, seront quelques noms propres, ceux des individus-langages, et sont quelques courants culturels qui ont donné lieu à la publication de livres-témoins. Trois courants culturels ont marqué ces années: le mouvement contre-culturel, l'écriture réflexive et les paroles de la féminie. Le grand mérite du mouvement contre-culturel aura été de nous rappeler que nous sommes d'abord Américains; être Américains plutôt qu'Européens comme nos ancêtres, cela signifie qu'il faut changer de mentalité, ne plus être des petits catholiques frileux qui surveillent leur bon français mais devenir des individus aux faims et aux soifs aussi immenses que le paysage qui est nôtre, aussi grandes que les métropoles de violence qui sont nôtres, aussi folles que les grandes questions métaphysiques laissées sans réponse dans nos toundras et nos déserts. Ce que je retiens de la contre-culture est son forçat de l'exubérance et de la sérénité — le rock et le zen —, l'envie sauvage et immédiate de vivre intensément — le sexe et l'herbe —, la mixture innocente de nos déchets et de nos beautés — l'injure et la prophétie —, de nos nostalgies et de nos rêves — la prairie et la galaxie —. Quelques titres: *Irish Coffees au no name bar & Vin*

rouge valley of the moon, le Pays saint, Un rêve québécois, Jack Kérouac, Lesbiennes d'acid, 5-10-15, Questionnement socra/critique, Relief de l'arsenal, Demain les dieux naîtront, la Faim de l'énigme, Portraits du voyage, Feu, Extrême survivance, extrême poésie, Terre souveraine. L'écriture réflexive est apparue avec la vogue dans les années soixante des discours critiques sur l'écriture: travaux linguistiques et sémiotiques (Jakobson, Barthes), littéraires (Blanchot, Sollers), philosophiques (Deleuze, Derrida). Les étudiants des années soixante sont devenus des écrivains des années soixante-dix; écrire devient une étude, le geste d'écrire est un travail double: élan et retour à la fois. Pour ces écrivains écrire est un travail critique qui met en jeu les formes modernes et les savoirs contemporains; les seules écritures qui comptent sont celles qui forcent à des déplacements, sortent des discours convenus et confortables, lancent dans la recherche la plus difficile: l'invention d'une voix singulière, autre et même, inconnue et connue. Quelques titres: *Le Centre blanc, Un livre, Polyphonie. Roman d'apprentissage, Hom storm grom* suivi de *Pré prisme aire ugence, Fréquences/En l'inscription du roman, Motilité, Mobiles du discours philosophique, Blessures, Des voix la même, l'Implicite/le Filigrane, Simulacre dictatorial.* Les paroles de la féminie sont venues souligner avec beaucoup d'à propos qu'écrire pour une femme et un homme comporte des différences qui tiennent aux conditionnements historiques (rôles sociaux) et aux structures biologiques (rôles dans la reproduction de l'espèce). Ces écritures ont attiré l'attention sur un facteur généralement oublié dans la circulation des lettres: qu'un livre s'adresse à un public, qu'il n'est pas écrit pour n'importe qui, qu'un livre est un lieu de rencontre: on s'y fait des compagnes, des compagnons, ou au contraire des adversaires. Un livre devient une façon d'intervenir dans les repré-

sentations que nous nous faisons de la réalité. Quelques titres : *le Corps étranger*, *Pour les femmes et tous les autres*, *Femmes de la forêt*, *Lettres au surhomme*, *l'Herbe et le varech*, *Retailles*, *l'Amèr ou le Chapitre effrité*, *Filles-commandos bandées*, *Une voix pour Odile*, *le Plat de lentilles*, *Dieu*, *D'elles*. En même temps que ces courants culturels se publient des livres comme il y en a à toutes les époques : des livres qui font résonner des voix, individuelles ou collectives, des livres dont tout le jeu est un tremblement entre le cri-silence et la sérénité-parole. La littérature est avant tout une affaire de voix : chaque voix agrandit les territoires de la langue maternelle. Plusieurs titres : *l'Amélanchier*, *l'Homme rapaillé*, *Parler de septembre*, *Jos Connaissant*, *En désespoir de cause*, *la Poésie ce matin*, *Lecture en vélocipède*, *Adéodat*, *Du fond de mon arrière-cuisine*, *l'Hiver de force*, *Neige noire*, *Johnny Bungalow*, *Interventions politiques*, *Don Quichotte de la Démanche*, *Mourir épuisé*, *Chemin faisant*, *l'En dessous l'admirable*, *les Enfantômes*, *Blanche forcée*, *l'Absent aigu*, *Ces enfants de ma vie*, *Blocs erratiques*, *Gélivures*, *Du commencement à la fin*, *les Animots en fuite*, *Naissances*. *De l'écriture québécoise*, *Pylônes*, *Lueur*, *Une ombre derrière le coeur*. L'événement central de la production littéraire des années soixante-dix réside dans cette multiplicité des écritures, des voix, j'appelle cet événement la naissance de la polyphonie québécoise.

5

De tous les écrivains créateurs des années soixante-dix combien deviendront pour la collectivité québécoise des individus-langages. Un individu-langage est un écrivain dont l'écriture parle toutes les langues : Nelligan, Garneau, Ferron, Aquin. Peu bien sûr. Il y a un nom propre qui a déjà commencé à nous être commun : Victor-Lévy Beaulieu. De ce fou d'écri-

ture je répéterais ce que le communiste dans *la Terre* de Dov-jenko dit à propos de son ami Vassil assassiné par le fils d'un koulak: qu'il s'était battu parce qu'il haïssait la pauvreté.

RUPTURES ET CONTINUITÉ: L'ÉCRITURE ACADIENNE

Rose Després

Malgré son apparition récente sur la scène littéraire, l'écriture dite Acadienne a connu elle aussi des ruptures; déchirements historiques tels que la dispersion, qui s'est vue transmise de génération en génération dans les complaintes, le récit oral, la musique et enfin dans l'écriture qui s'est faite revendication et réclamation. L'Acadie écrite exige sa participation à part entière sur tous les plans et dans les réalités littéraires existantes.

Il y a eu rupture avec les institutions dépassées, les valeurs désuètes et l'image tragique de l'Acadie du passé. Dans la poésie et l'écriture dites contemporaines, l'orientation ou l'acheminement transcende les réalités d'antan pour se libérer et se propulser dans un futur objectif. L'écriture d'émergence ou moderne se voit ainsi en mesure de se situer à côté des écritures internationales sur tous les plans. Ses visions souvent plus individualistes ou personnelles se décrochent de l'emprise du colonialisme et de l'identité ethnique indexée:

«...on reviendra leur mordre le front grisé de diatribes allégoriques, nous les petits enfants d'une misère achetée et vendue à l'encan des morts subites... on s'est gavé de morbide

pesanteur aux banquets d'enfance tragique...»¹

Longtemps restée à l'écart et solitaire, la culture acadienne, dès ses premiers pas littéraires, présenta son histoire, ses rêves et ses visions avec un impact chargé. Les artistes, devenus émissaires, les chercheurs, se sont approprié l'instrumentation sauvage qu'est leur poésie; ses vociférations exposent une récupération culturelle, un recommencement.

Si on ose dégosier l'amertume du passé, la nouvelle écriture s'est vue comme contestation vibrante des obligations familiales et folkloriques, révoltée face aux dogmatismes religieux et traditionnels, critique des institutions rigides et porte-parole d'alternatifs possibles.

«...On a chanté à tue-tête les Ave Maris Stella, les gloires à ceux-ci, les hymnes à ceux-là, assis dans une grande barque sans capitaine, l'étendard de belle étoile grince au bout d'un câble de rancune rattachant la fièvre de nos mains...»... «ces vieux soldats armés de mémoires poussiéreuses, des nuées de fourmis dans leurs têtes, ils sont endurcis par l'héroïsme. J'ai grandi dans leur misère, leurs béquilles de cendres de bois disparues sous un oeil écrasant...»... «les regards pieux comme des aigles piochent nos fronts nos entrailles et sont bénits...»²

Aujourd'hui, les préoccupations littéraires, les démarches poétiques se précisent et s'urbanisent aussi. L'écriture contemporaine reflète l'élan créatif orienté dans l'introspection et l'individuel demeurant toutefois constamment à l'école d'autrui et du monde.

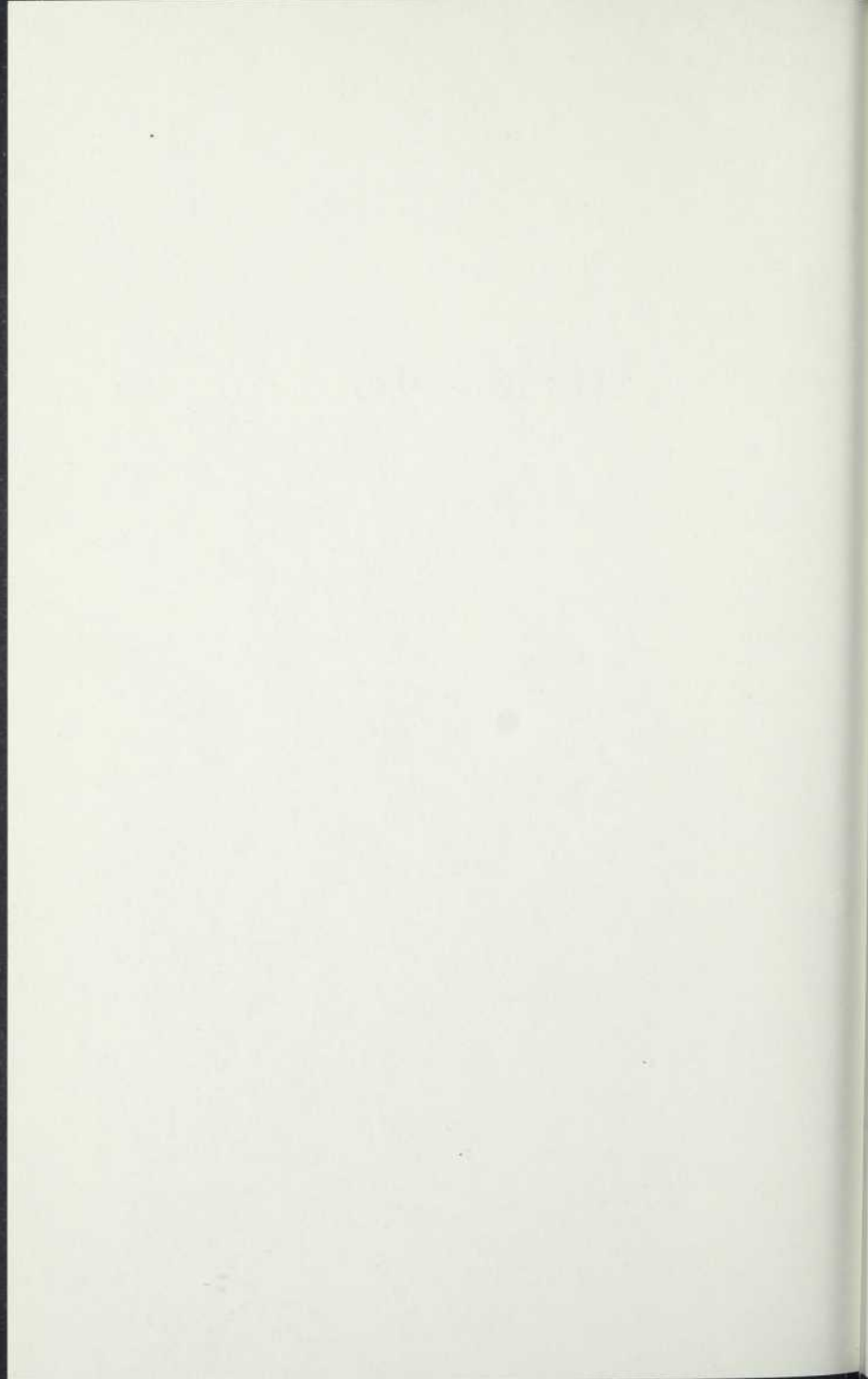
Écrire au Québec, en Acadie ou ailleurs, pourvu qu'on écrive. La continuité ne peut être assurée qu'en pulsions fortes et continues; la vitalité littéraire est l'essence même des dimensions possibles de toute écriture.

1. Extrait de *Fièvre de nos mains* de Rose Després

2. *Idem*.



ATELIER 1980...



LES LETTRES DE DÉMISSION

Roger Des Roches

Le thème, l'écriture québécoise des années 80...

N'est-ce pas que c'est comme si on devinait que quelque chose s'est brisé dans le passage d'une décennie à la suivante?

J'avancerais que cette brisure s'est opérée dans la façon de voir les choses, peut-être, surtout dans la façon de voir l'écriture — qui est une chose —, dans la façon donc de lire et d'écrire.

Peut-être quelque chose a-t-il glissé dans la façon de faire de l'écriture une occupation intellectualisée plutôt qu'un métier duquel on ne peut vivre (mais qui fait vivre), une vocation triste plutôt qu'un travail aux maigres récompenses, mais qui satisfait.

L'écriture québécoise des années 80 est une écriture du mal à l'aise. Une ou des écritures où je ne suis jamais parfaitement à l'aise.

Mettons immédiatement quelques cartes sur table:

1) le texte qui va suivre, parce que son auteur n'est pas théoricien, ou même critique professionnel, ne possède donc aucune valeur théorique;

2) le texte qui suit est essentiellement subjectif et impressionniste; il provient d'une réflexion, certes, mais principalement d'une série de petits chocs de parcours, de notes mentales qui ne valent pas les notes écrites, et parfois d'une lecture en diagonale de certains textes qui m'obligeaient à une lecture en diagonale;

3) le texte qui suit est le produit d'une certaine amertume face à la production récente, à des comparaisons de vieillard entre ce que ce vieillard et les membres de sa génération ont produit et la nouvelle génération et ce que ses membres produisent maintenant; les comparaisons seront nécessairement au profit de la vieille génération même si, dans un certains sens, le glissement qu'on voit aujourd'hui prend sûrement sa source dans le travail et les conséquences du travail de la vieille génération;

4) le texte qui suit n'essaiera surtout pas de sauver quelques meubles en faisant preuve de subtilité. Il met tout dans le même sac, dira-t-on, et on aura parfaitement raison.

Ceci dit, une première question (à laquelle je me garderai bien de répondre clairement):

«Allons-nous nous entendre, dès à présent, pour parler de la 'fin d'une époque'?»

Il est fort possible, qui sait, que d'ici quelques minutes, je me mette à parler du «bon vieux temps». Peut-être d'un problème Âge d'or de la littérature québécoise... J'y songe parfois. La tentation est grande... De parler de creux de vague, de no-man's land, etc.

Lorsque la tentation est trop grande, alors je songe: Peut-être serait-il temps d'en finir avec tout ça, de mettre un point final à cette époque bien prospère de la littérature québécoise et de passer bêtement à autre chose...

Oui, justement... à autre chose...

La bêtise

La littérature québécoise des années 80...

Dans un certain sens, cette réflexion tombe pile: les années 70 sont enfin terminées, et personne ne sait vraiment à quoi doivent servir les années 80.

Qui sait, peut-être les années 80 devraient-elles nous être utiles à quitter sans trop de larmes ou de problèmes les années 80...

Peut-être pourrions-nous utiliser ce qui reste des années 80 pour combattre la bêtise et la naïveté sous toutes leurs formes?...

Pourtant, aujourd'hui — vous me corrigerez si j'ai tort —, il me semble plutôt que les années 80 servent exactement au contraire!...

Lorsque la tentation est trop grande ou que la déprime fait son oeuvre, je songe à ceci: Vivrions-nous, au Québec, comme partout ailleurs, la victoire sans gloire d'une certaine bêtise et de la naïveté?

La bêtise élevée au rang d'art majeur? La naïveté comme réponse à tous les maux?...

Par la bêtise, j'entends les discours qui ont force de loi au niveau intellectuel puis au niveau physique, et qui proviennent de ceux-là mêmes et de celles-là mêmes qui devraient refuser la loi, sous toutes ses formes, de toutes leurs forces; j'entends la valorisation des vérités et des exclusivismes; j'entends un climat général de travail morbide où le doute a été remplacé par le drame, où la fiction a été remplacée par l'élection.

J'entends par naïveté, la naïveté. Elle n'a pas d'autre nom. J'entends aussi le manque d'imagination.

Serions-nous revenus, par une drôle de bande sans couleur idéologique, à l'époque des solutions miracles? À la

gymnastique intellectuelle?

Comme si, d'ailleurs, on ne nous avait pas assez imposé de solutions magiques, littéralement magiques, par les années passées, pour nous en contenter largement dans les années à venir...

Le vieil écrivain

D'accord, j'accepte le rôle.

À trente-trois ans, l'écrivain qui parle de sa génération, déjà en conflit — est-ce que ce conflit ne vivrait-il pas que dans sa pauvre tête? —, en conflit donc avec la génération suivante.

D'ailleurs, en passant, se pose-t-il la moindre question sur le concept hiérarchisant (et presque patriarchalisant) de la «génération»? Non. On l'a élevé à respecter l'Histoire, même dans sa forme la plus mécaniste. Pourtant, si les liens du sang sont très minces, les liens de l'idée le sont encore plus!

Je fais donc le vieillard. Je joue au vieillard, au sage. Je tremble un peu lorsque j'ouvre un livre nouveau. J'ose espérer y trouver le plaisir.

Mais la littérature québécoise moderne change, les textes s'accumulent sur ma table et certains livres me tombent des mains...

... Lorsque la tentation est trop forte et que le plaisir est distribué au compte-goutte, je songe à ceci: Et si les années 80 n'étaient finalement qu'un vaste spectacle d'adieu... plutôt mal rodé?...

La comptabilité domestique

Il ne m'est possible de lire ce qu'on produit ici, à gauche censément comme à droite censément, qu'en lecteur averti, qu'en lecteur participant, en tant qu'écrivain pour ou contre.

J'ai de vieilles habitudes: tout texte qui ne peut, d'une manière ou d'une autre, me servir à écrire — et donc à comprendre ce que moi-même j'entreprends dans quelque domaine que ce soit —, me semblera inutile, du premier au dernier mot, de la première à la dernière parenthèse, du premier au dernier «e» muet...

J'ai une conception particulièrement économique, comptable, dirait-on, du tandem lecture-écriture: l'une et l'autre partie du couple doivent «balancer» quelque part. L'équation ne s'avère pas toujours parfaite; les membres de l'équation ne sont pas toujours de la même famille. On trouve ses idées, son intérêt, ses intérêts partout. On peut lire n'importe quoi, mais on ne peut écrire n'importe quoi.

J'attends, impatientement, que l'intérêt se manifeste chez moi pour les textes que je vois publiés depuis quelques années au Québec, principalement dans deux lieux privilégiés de la littérature dite moderne.

J'adopte la position du comptable. Je dresse les colonnes crédit-débit de l'apport de la littérature québécoise dans ma vie. Je dresse les colonnes dépense-intérêt. Il faut, quelque part, que ça balance. Il faut que, quelque part, j'aie l'impression que l'histoire est beaucoup plus qu'une simple succession de faits divers reliés entre eux par la peur.

Les voyages dans le temps

En regardant ce qui s'écrit (entre guillemets) «après» moi, j'ai la farouche impression de regarder, sauf votre respect, ce qui s'écrivait (entre guillemets) «avant» moi.

L'impression bizarre de voyager dans le temps, vers le passé presque toujours, chaque fois que j'ouvre un livre des années 80, chaque fois qu'on me propose un texte de la nou-

velle... nouvelle écriture.

L'impression particulière de revivre le passé, mais pas le mien, pas celui de «ma» génération, mais plutôt celui de la génération qui venait juste avant la nôtre, et ce en lisant les «jeunes» auteurs des années 80.

Suis-je si obtus, si enchassé dans mes souvenirs et mes regrets, que je ne perçois pas la modernité là où elle se fait?... Là où elle se cache?... Étranger en terre étrangère?...

Ma position m'inquiète parfois.

Les textes qui me sont donnés à lire m'inquiètent aussi grandement.

Une petite voix dans ma tête dit, à l'occasion: «On s'est battu strictement pour rien!» Ce qui n'a rien à voir avec l'expression: «J'ai fait la guerre moi, Monsieur!»

L'écriture de plaisir et l'écriture de devoir

On me dit, donc je dois l'être, un produit typique de la génération des Herbes Rouges.

Cette génération, plus que toute autre, a transformé la façon d'écrire et de penser la poésie au Québec. Cette génération a repensé la poésie, l'acte d'écrire «point», en se plaçant dans un climat de production acharné, de recherche constante, de fébrilité d'imagination telle qu'il n'est pas étonnant maintenant de constater que la plupart des auteurs de cette génération ont accumulé, bon an mal an, près de dix livres chacun et chacune, dix livres faisant chacun état d'une évolution constante, d'un «mouvement», d'une présence intelligente.

Que cette évolution n'ait pas porté fruit à tout coup, immanquablement, comme par l'action directe de la pure vérité, peu importe. D'ailleurs, on se rappellera, un des grands thèmes des années 70 fut justement le doute et toutes ses pompes.

Qu'il n'y ait eu aucune erreur de parcours, les chances sont très minces. Rien de mieux et rien de pire, en écriture, que la fébrilité et la quantité.

L'important, à cette époque, demeure le travail, le jeu, toute cette dimension de travail ludique qu'on retrouve, hélas, maintenant transformée, chez nos nouveaux auteurs, scindée en sérieux et en cirque. Jamais les deux à la fois.

Je parlerai donc d'écriture de plaisir — comme le plaisir de découvrir —, à laquelle j'opposerai l'écriture de devoir — comme celle des devoirs d'école.

L'écriture de plaisir serait celle où le travail et la rigueur priment sur la justesse. L'écriture de plaisir serait celle où la justesse des idées prime sur la prétention aux idées justes. L'écriture de plaisir serait celle qui étudie l'Histoire pour comprendre comment ne pas mimer le passé. L'écriture de plaisir serait celle où le plaisir d'écrire est une sensation forte, complètement dénuée d'exotisme, aussi totalement laïque que possible, intimement liée au travail de l'imagination sur le sens et la saveur des choses du quotidien, du particulier au général, du singulier au pluriel, du masculin au féminin. L'écriture de plaisir serait celle qui mêle une notion souvent incommunicable de continuité de styles, de formes et de recherches, aux heurts anarchiques de la connaissance. L'écriture de plaisir serait l'écriture des couples pratique-théorie, fiction-théorie, écriture-lecture, singulier-pluriel. Toujours la théorie qui suit la pratique, car il ne peut en être autrement; toujours la théorie qui suit la fiction, car c'est cette théorie qui vient expliquer puis nourrir — puis s'y inspirer.

Pourquoi ne puis-je trouver, dans les nouvelles écritures d'aujourd'hui, cette écriture de plaisir?

Pourquoi dois-je parler d'écriture de devoir?

J'ai hésité. J'aurais pu l'appeler l'écriture triste, l'écriture des illustrations (car il s'agirait maintenant d'illustrer des

idées plutôt que d'en faire naître), ou encore l'écriture des conséquences, l'écriture de la cause à l'effet, l'académisme qui se donne des bagages et de l'allure moderne et ses preuves de bon sens.

Je ne dirai pas que l'écriture des années 80, l'écriture de devoir, est une écriture plate — un grand critique a déjà affirmé la même chose de mon écriture à moi. Je dirai plutôt, c'est déjà plus littéraire, que cette écriture manque de chair... et de muscle... et d'os... À quelques exceptions près.

Je ne parlerai pas de ces exceptions.

La part de manque

Dans ma comptabilité, dans mon rapport dépense-intérêt, je dois noter des manques.

J'assigne ces manques à certains postes: manque de rigueur, ou manque de vigueur, manque d'enthousiasme ou manque de distance. Manque de résistance. Manque de patience face à l'écriture qui n'est pas une réponse à tout ou une science exacte.

L'écriture, c'est le comble de la pensée. L'écriture, c'est une façon de penser en diagonale, par la bande, pour prouver qu'on existe indépendamment des autres, en catastrophe.

Les écritures qu'on me donne à lire sont souvent des travaux pratiques où il faut lire qu'on rend compte d'un certain nombre de choses importantes. À leur manière, ces écritures tiennent aussi d'un système comptable. Ce système est en quelque sorte le registre des idées de l'époque, dans l'ordre toutefois et sans questions. C'est l'appareil littéraire au service du «tout dire» ce qui a été dit par l'appareil théorique; on entre dans le champ de la citation comme droit de séjour plutôt que dans le champ de la citation comme preuve d'écoute.

Mais peu m'importent les idées, à cette heure. C'est le style de ces écritures qui me fascine. Je devrais dire «qui me désole».

Les voyages dans le temps forment la jeune écriture à une école que je croyais morte depuis des années. Pourtant, on se retrouve encore, comme si l'histoire n'était vraiment qu'une suite de faits divers reliés par la peur et la démission, on se retrouve devant la dictée des sentiments vrais, des clichés, des rapports sur l'âme, du pouvoir par la transparence.

Comment nommer des écritures dites modernes qui parlent du sable, des herbes et des fleurs, de la peau des amants et des amantes, comme s'il s'agissait vraiment du vrai sable, de la vraie herbe et des vraies fleurs, de la vraie peau des amants et des amantes? Comment nommer des écritures qui reviennent stylistiquement cinquante ans en arrière pour construire un pont pratique entre les écritures qu'on disait bourgeoises et la plage des années 80 — comme s'il n'y avait jamais eu de travail formel, comme si le besoin de dépasser le travail formel devait avoir comme réponse le simplisme, le lyrisme et les beaux sentiments? Voici donc les nouvelles belles-lettres.

Devrait-on parler des lettres de démission?

C'est le style de ces écritures qui me fait me retourner dans ma tombe et me demander: sont-ce des lettres de démission que ces textes qui oublient toute idée de travail formel (pour ne mimer somme toute que quelques expériences déjà vieilles de typographies éclatées)? Doit-on croire qu'il s'agit pour ces écritures de rallier par le plus simple le plus grand nombre pour une espèce de complicité par la base, par le nivellement?

Il y manque une aventure. Les aventures sont tout à coup devenues petites. Les aventures sont devenues des exercices scolaires. Il y manque la chair de croire que l'écriture va permettre d'imaginer autre chose, des alternatives personnelles auxquelles

personne n'est en devoir de croire.

Il y manque la passion pour l'inutile.



Note:

Le texte de Nicole Brossard, dont la communication avait été présentée au cours de la table ronde de la séance d'ouverture, n'a pu nous parvenir dans les délais voulus pour être inséré ici; quant à Jean-Yves Collette dont l'intervention avait été faite à l'atelier portant sur les années Quatre-vingts, il s'est formellement opposé à ce que son texte soit publié.

TABLE DES MATIÈRES

Fernande SAINT-MARTIN	Introduction	9
-----------------------	--------------	---

TABLE RONDE

Suzanne PARADIS	Rupture/continuité	15
François HÉBERT	Un autobus nommé modernité	20
Alice PARIZEAU	Écrire au Québec et être lu	27

ATELIER 1900-1920

Roger DUHAMEL	Notes pour une communication improvisée	37
Robert LAHAISE	Droite... gauche... droite	42

ATELIER 1930-1950

Paul BEAULIEU	1930-1940: sortir de l'ornière	57
Jean-Charles FALARDEAU	La littérature québécoise de 1940 à 1950	66

ATELIER 1950-1960

André BROCHU	Romanciers et penseurs des années cinquante	73
Jacques ALLARD	Les années cinquante	82

ATELIER 1960-1970

Lise GAUVIN	Les années 60: une tradition de rupture	89
André VANASSE	D'emblée, la rupture	97
Raymond Guy LEBLANC	La jeune poésie acadienne	107

ATELIER 1970-1980

Suzanne LAMY	Les obscures clartés de la modernité	127
Philippe HAECK	Comment je suis devenu écrivain dans les années soixante-dix	143
Rose DESPRÉS	Ruptures et continuité: l'écriture acadienne	150

ATELIER 1980...

Roger DES ROCHES	Les lettres de démission	155
------------------	--------------------------	-----

*Composé et imprimé
aux ateliers de
L'Imprimerie
et Reliure St-Malo
de Montréal
le vingt-cinq septembre
Mil neuf cent quatre-vingt quatre*

Imprimé au Canada
Printed in Canada



